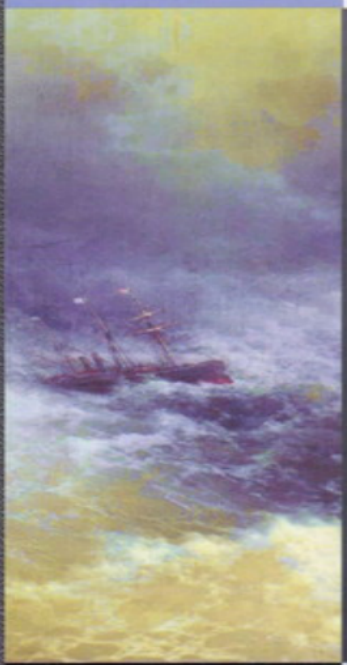
ДЕБЮССИ



Ариан Шартон

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Непокорный вольнодумец, презревший легкий путь к успеху, Клод Дебюсси на протяжении всей жизни (1862–1918) подвергался самой жесткой критике. Композитор постоянно искал новые гармонии и ритмы, стремился посредством музыки выразить ощущения и образы. Большой почитатель импрессионистов, он черпал вдохновение в искусстве и литературе, кроме того, его не оставляла равнодушным восточная и испанская музыка. В своих произведениях он сумел освободиться от романтической традиции и влияния музыкального наследия Вагнера, произвел революционный переворот во французской музыке и занял особое место среди французских композиторов.

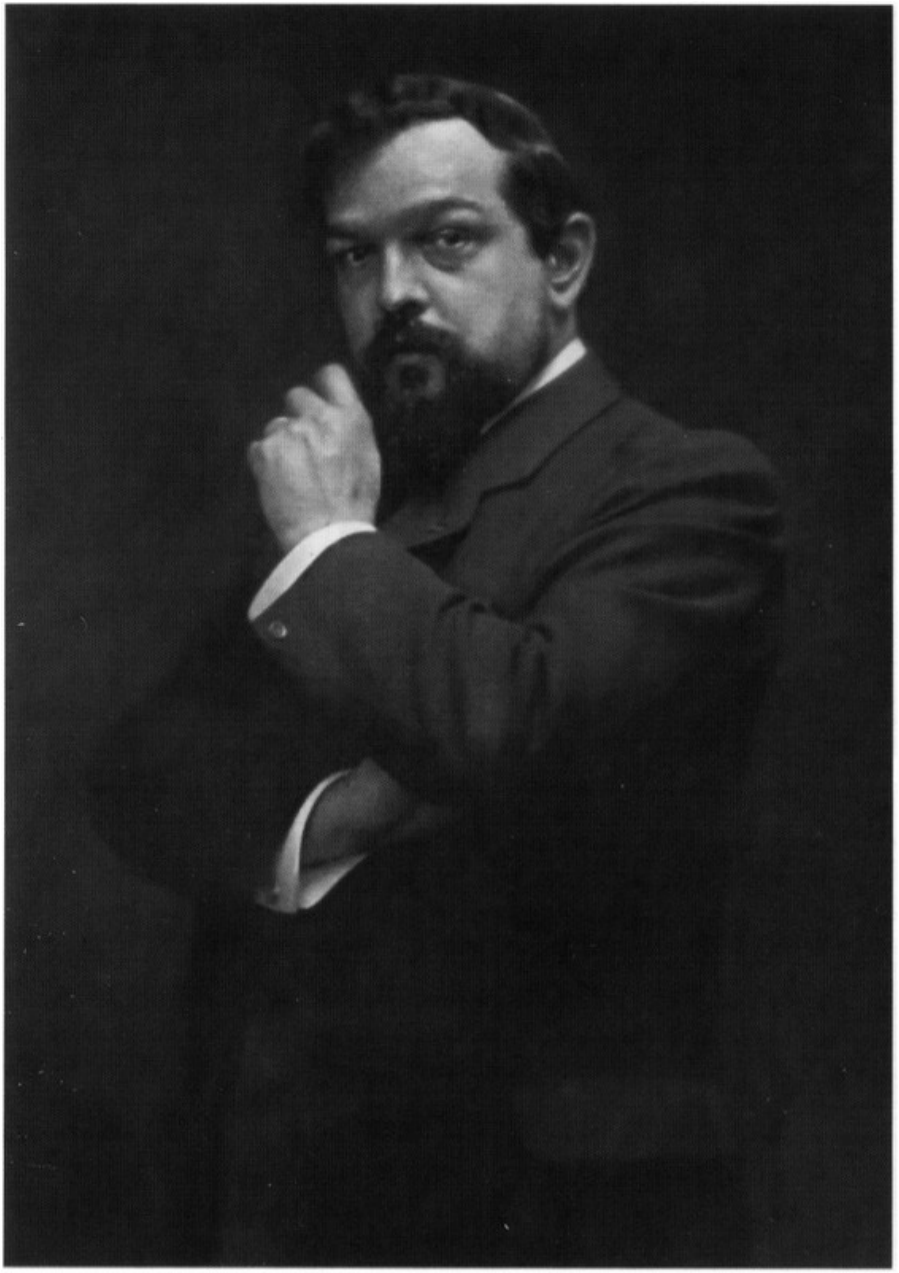
-
- ПЕРВЫЕ ШАГИ. 1862-1879
- ПЕРВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОМПОЗИЦИИ, ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ. 1880-1884
- НА ВИЛЛЕ МЕДИЧИ. 1885-1887
- ГОДЫ БОГЕМНОЙ ЖИЗНИ. 1887-1889
- ВОКРУГ ПРЕЛЮДИИ «ПОСЛЕПОЛУДЕННЫЙ ОТДЫХ ФАВНА». 1890-1894
- ВМЕСТЕ С ЭРНЕСТОМ ШОССОНОМ. 1893-1894
- ПЬЕР ЛУИС И «ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА». 1893-1896
- ТВОРЧЕСКИЙ И ДУШЕВНЫЙ КРИЗИС. 1897-1899
- В ОЖИДАНИИ ПОСТАНОВКИ НА СЦЕНЕ «ПЕЛЛЕАСА И МЕЛИЗАНДЫ». 1900-1902
- «ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА». 1902-1903
- УСПЕХИ И СОМНЕНИЯ ФРАНЦУЗСКОГО МУЗЫКАНТА
- ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ И ДУШЕВНЫЕ ПОТРЯСЕНИЯ. 1904-1908
- ПОД ГНЕТОМ НЕИЗЛЕЧИМОЙ БОЛЕЗНИ. 1909-1912
- ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ. 1913-1918
- ИЛЛЮСТРАЦИИ
- ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА КЛОДА ДЕБЮССИ
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5

- ○ 6
- ○ 7
- ○ 8
- ○ 9
- ○ 10
- ○ 11
- ○ 12
- ○ 13
- ○ 14
- ○ 15
- ○ 16
- ○ 17
- ○ 18
- ○ 19
- ○ 20
- ○ 21
- ○ 22
- ○ 23
- ○ 24
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50

- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94

- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138

- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153



ПЕРВЫЕ ШАГИ. 1862-1879

Рожденный в бедности, он вошел в эту жизнь со вкусами и привычками богатого человека, которому неведомы заботы о завтрашнем дне.
Раймон Бонер

«И вы ничего не сможете с этим поделать, поскольку унаследовали душу от предков. Поэтому невольно совершаете те или иные поступки под влиянием множества людей, о которых вам ничего не известно. И чаще всего вы бессильны что-либо изменить», — написал Дебюсси Андре Капле[1] 22 декабря 1911 года. Если накануне своего пятидесятилетия композитор столь безапелляционно высказался по поводу своих предков, то вся его жизнь является доказательством того, что ему удалось преодолеть это влияние.

Внук плотника и портнихи по отцовской линии и каретного мастера и кухарки по материнской, Ашиль Клод родился 22 августа 1862 года в доме 38 по Хлебной улице предместья Парижа Сен-Жермен-ан-Ле (департамент Ивелин региона Иль-де-Франс). Его родители, Манюэль Ашиль и Викторина Дебюсси, владели лавкой фаянсовой посуды. До переезда в Сен-Жермен-ан-Ле они сыграли свадьбу 30 ноября 1861 года в Клиши. Манюэль Ашиль отдал семь лет жизни службе во втором полку морской пехоты. Будучи по натуре искателем приключений, он не отличался высокими духовными запросами, как, впрочем, и его супруга. Отец будущего композитора увлекался весьма популярной в то время опереттой, что свидетельствует о его невзыскательных музыкальных вкусах и предпочтениях.

В семействе Дебюсси было еще четверо детей: Адель родилась в 1863 году, Эммануэль — в 1867-м, Альфред — в 1870-м, в 1873 году родилась Евгения Октавия, которая умерла в четырехлетнем возрасте. Адель работала продавщицей в магазине готового платья, ни разу не состояла в браке и скончалась незадолго до своего девяностолетия.

У Эммануэля, не отличавшегося здравомыслием, был далеко не простой характер. Он рано покинул отчий дом и бродяжничал до тех пор, пока не устроился разнорабочим на ферму. У него было четверо детей, в том числе родившийся в 1908 году сын, названный Клодом. У последнего, в свою очередь, было три дочери и сын, и в период между 1959 и 1964 годами у него родились трое внуков. Что же касается Альфреда, то он получил

образование, выучил английский язык. Из всех членов семьи в юности он был наиболее близок Ашилю Клоду. Альфред служил в железнодорожной компании, затем поступил на работу в торговый дом Дюфаэль, который был главным конкурентом магазинов «Бон Марше» и «Самаритан». В первом браке (он женился на портнихе) у него родилась дочь, которая умерла, не оставив потомства.

В своей семье Ашиль Клод был белой вороной. Эмиль Вюйермо[2] весьма справедливо заметил: «Ничто не способствовало внешнему проявлению его гениальности, которую он тщательно скрывал от посторонних глаз, как некое сказочное сокровище. Он ревностно оберегал свой талант от внимания и праздного любопытства со стороны невежд. В их представлении Ашиль Клод был крайне необщительным и замкнутым человеком».

Будущего композитора крестили лишь 31 июля 1864 года — после появления на свет его сестры Адели. Но крещение никак не повлияло на его религиозное воспитание. Его крестный отец Ашиль Ароза, биржевой маклер с испанскими корнями, жил на широкую ногу со своей любовницей Клементиной Дебюсси, теткой композитора, подписавшей акт о крещении племянника вымышленным именем — Октавия Ферроньер, чтобы скрыть любовную связь с богатым дельцом. Такое обстоятельство не могло пройти незамеченным в Сен-Жермен-ан-Ле. Можно допустить, что родители Дебюсси были не слишком набожными людьми, но поздняя дата крестин старшего сына и упорное нежелание композитора говорить о своем происхождении дали повод к распространению слухов о том, что именно Ароза был его биологическим отцом.

Эти ничем не подтвержденные слухи основывались еще на том, какое большое внимание этот тонкий ценитель искусства и любитель живописи уделял своему крестнику. Впрочем, в 1867 году Ашиль Ароза и Клементина расстались. Вскоре он навсегда исчез из жизни Дебюсси, оставив ему на память палитру красок, преподнесенную однажды в качестве подарка. Через несколько лет Клементина переехала в Канны и в 1871 году вышла замуж за метрдотеля Альфреда Рустана.

В конце 1864 года родители Дебюсси решили бросить торговлю посудой, которая не приносила прибыли и не сделала их зажиточными и преуспевающими людьми. На протяжении трех лет, пока его семья проживала у матери Викторины в Клиши, Манюэлю никак не удавалось найти постоянную работу с достойной, по его мнению, оплатой труда. В сентябре 1867 года семейство Дебюсси отправляется в Париж и снимает квартиру в

доме 11 по улице Вентимиль по соседству с площадью Клиши. Манюэль какое-то время продает кухонную утварь. Год спустя семья переезжает на улицу Сент-Оноре, рядом с которой находится типография Поля Дюпона, куда Манюэль устраивается на работу и где будет трудиться до ноября 1870 года. Для того чтобы как-то сводить концы с концами и не скатиться в полную нищету, особенно ощутимую в конце месяца, Викторина была вынуждена подрабатывать швеей.

Наряду с бытовыми трудностями дети в семье Дебюсси не были окружены вниманием и заботой со стороны родителей. Семейным радостям Манюэль предпочитал игру в карты и посиделки в уютной атмосфере уличных кафе. Что же касается Викторины, то она не скрывала, насколько ее тяготила роль многодетной матери. Сначала она отправила к своей золовке в Канны старшую дочь Адель, а в 1870 году, незадолго до появления на свет Альфреда, — Ашиля и Эммануэля.

Следует признать, что Клементина Дебюсси не бедствовала на Лазурном Берегу. К тому же она любила племянников и относилась к ним с большой теплотой, которой им так не хватало в родительском доме. Один или два раза будущий музыкант гостил у своей тетки в Каннах. И это было едва ли не единственным приятным воспоминанием, которое у него сохранилось о детстве. Без всякого сомнения, все остальное он хотел бы стереть из памяти.

«Я помню проходившую перед домом железную дорогу и море на горизонте. Порою казалось, что железная дорога выходит из моря или, наоборот, входит в него (на ваш выбор).

Я также помню дорогу на Антибы, где вокруг было столько роз, сколько за всю мою жизнь мне не довелось увидеть в одном месте и за один раз. Эта дорога запомнилась мне своим поистине “пьянящим” ароматом», — писал он Жаку Дюрану[3]24 марта 1908 года.

Неизвестно, при каких обстоятельствах Клементина догадалась о музыкальной одаренности племянника, но именно она предоставила возможность восьмилетнему Ашилю брать первые уроки музыки у заурядного итальянского скрипача Жана Черутти. Как говорится, первый блин был комом, поскольку преподаватель не нашел у своего ученика музыкальных способностей.

В июле 1870 года между Францией и Пруссией разгорелась война. После разгрома французских войск под Седаном и низвержения Наполеона III прусские войска осадили Париж. В

ноябре вновь оказавшийся без работы Манюэль получил должность в мэрии 1-го округа. В марте 1871 года он вступил в ряды Национальной гвардии и вскоре получил звание младшего лейтенанта. Был ли этот шаг продиктован политическими убеждениями или же Манюэль всего-навсего хотел заработать себе на жизнь? Именно на этом смягчающем обстоятельстве настаивала Викторина, подавая прошение о помиловании мужа. В период между 21 и 28 мая 1871 года, во время так называемой «кровавой недели», Коммуна была разгромлена армией под командованием Мак-Магона. Манюэль, как и тысячи других коммунаров, сдал оружие и был заключен в лагерь Сатори, располагавшийся в Версале. Условия содержания задержанных здесь были чудовищными, и большинство из тех, кому удалось избежать смертной казни, умерли от болезней или полученных ранений. В декабре 1871 года Манюэль Дебюсси был приговорен к четырем годам тюремного заключения. Он провел в Сатори всю зиму, прежде чем получил право подать ходатайство о помиловании. В конце года Манюэля выпустили на свободу с поражением в гражданских и семейных правах сроком на четыре года.

Тем временем Викторина худо-бедно жила со своими детьми в двухкомнатной квартире на улице Пигаль. Конечно, она не обошлась без финансовой помощи Клементины. После возвращения из Канн не могло идти и речи о продолжении музыкального образования Ашиля. В отличие от своих братьев и сестры будущий композитор не ходил в школу: его мать решила, что сама сможет научить его грамоте. В результате подобного приобщения к грамоте Дебюсси всю оставшуюся жизнь писал с грамматическими ошибками, о чем свидетельствует его переписка.

Помимо того что в отчем доме Ашиль Клод не видел тепла и заботы, его детство омрачили и происходившие в то время в стране исторические события. Впоследствии Дебюсси не любил вспоминать свое детство. Творческая личность, аристократ в душе, он не испытывал ни малейшего желания делиться воспоминаниями о первых двенадцати годах своей жизни, не соответствовавших ни его таланту, ни его тонкому музыкальному вкусу.

«Он был гурманом, но не чревоугодником. Он обожал лакомства, но не набрасывался на них с жадностью. Я помню, с каким удовольствием он смаковал горячий шоколад, которым в кафе “Прево” его угостила моя мать после занятий в консерватории. Я также помню, как в кондитерской “Бурбонне” он придирчиво рассматривал выставленные на витрине дорогие

пирожные. В результате он довольствовался лишь небольшим бутербродом или крошечным слоеным пирожком, в то время как его товарищи отправляли в рот большие куски пирога. <…>

Делая выбор, он руководствовался принципом: лучше меньше, да лучше, предпочитая качество, а не количество лакомств и деликатесов», — вспоминал Габриэль Пьерне[4].

Дебюсси сохранит аристократические вкусы и замашки на всю жизнь. Вот что писал о жизни музыканта Рене Петер[5]: «Его жизненный путь был усыпан не розами, а покрыт грубым неотесанным булыжником, который его тонкая артистическая натура старалась не замечать. С оскорбленным видом он отстранялся от прозаических тревог и забот, словно они его не касались».

После первых уроков музыки, которые оплачивала Клементина, именно исторические события, повлекшие арест его отца, побудили юного Дебюсси заняться музыкой. В Сатори Манюэль Дебюсси познакомился с Шарлем де Сиври, который подрабатывал пианистом в разных кабаре, в том числе в «Черном коте». Он также входил в состав музыкальной группы под названием «Плохие парни». Манюэль Дебюсси рассказал ему о том, что у его старшего сына есть музыкальные способности. Шарль де Сиври посоветовал ему обратиться к его матери. После первого замужества и рождения сына Шарля в 1848 году Антуанетта Флор де Сиври, урожденная Шариа, овдовела, когда ей было 26 лет. Во второй раз она вышла замуж за Теодора Мотэ де Флервиля, сына богатого лавочника, и родила двух дочерей. Старшая, Матильда, 11 августа 1871 года вышла замуж за Поля Верлена[6]. Теща знаменитого поэта не имела ничего общего со своим мелкобуржуазным окружением. Антуанетта де Флервиль была виртуозной пианисткой, обладала тонким артистическим вкусом и была наделена незаурядными педагогическими способностями. Она считалась ученицей Шопена, чему нет достоверных подтверждений. И тем не менее она привила Дебюсси любовь к музыке Шопена и посвятила своего ученика в секреты особой исполнительской техники великого композитора. Антуанетта де Флервиль не придерживалась, по слухам, строгих моральных принципов. К тому же она вращалась в литературных и артистических кругах, писала статьи о музыке для радикальной республиканской ежедневной газеты «Le Rappel», основанной Рошфором[7] и Гюго. Антуанетта стала для юного Дебюсси первой учительницей музыки и «заботилась о нем как о собственном внуке». «Всему тому малому, что мне известно о фортепианной игре, я обязан именно этой женщине», — писал Дебюсси в конце

своей жизни.

Если Антуанетта де Флервиль и не приходилась Дебюсси родной бабушкой, она стала для него духовной наставницей. Мгновенно распознав музыкальные способности юного Ашиля, она тотчас начала давать ему бесплатные уроки музыки у себя дома. Она проживала по соседству с семейством Дебюсси в доме 41 по улице Николет. Здесь же жил с Матильдой Верлен, который к этому времени уже близко сошелся с Рембо[8]. Похоже, что юный Ашиль не был свидетелем ссор поэта, пребывавшего все чаще и чаще под хмельком, с супругой и не пересекался с Рембо. Вполне вероятно, что Антуанетта по доброте душевной ограждала мальчика от присутствия при этих тягостных сценах. Надо отметить, что и в будущем, когда Дебюсси переводил на музыкальный язык некоторые поэмы Верлена, он не стремился к личному знакомству с поэтом, несмотря на общих друзей, в первую очередь Малларме[9].

Хотя родители Ашиля довольно благосклонно относились к урокам музыки, Манюэль Дебюсси все еще рассчитывал на морскую карьеру старшего сына. Антуанетта де Флервиль, по словам Эмиля Вюйермо, использовала весь свой авторитет, чтобы убедить родителей Ашиля в том, что для их сына предпочтительнее стать профессиональным музыкантом, чем моряком. Она поборола их сопротивление лишь тогда, когда привела самый убедительный для этих мелких торговцев довод о том, какие высокие заработки ждут в будущем пианиста-виртуоза. Музыкально одаренный мальчик подавал большие надежды. В самом деле, не прошло и года после того, как Ашиль начал посещать уроки музыки, как 22 октября 1872 года, сдав вступительный экзамен, он был принят в консерваторию. Лишь четверть из 157 кандидатов прошла отборочный конкурс. В десятилетнем возрасте Дебюсси поступил в класс сольфеджио к Альберу Лавиньяку[10], а фортепианное искусство постигал в классе Антуана Мармонтеля[11]. Консерватория, вплоть до ее разрушения в 1912 году, располагалась на улице Бержер на Больших бульварах и славилась не только внушительным фасадом, но и царившей внутри ее атмосферой. В свое время Берлиоз[12]критиковал ее за приверженность к консерватизму и требовал реформирования системы музыкального образования. За период между 1820 и 1870 годами консерватория не претерпела никаких изменений. Появление в преподавательском составе новых имен нисколько не нарушило установившийся порядок. Дебюсси и сам не раз весьма нелестно высказывался о консерватории. Вот что в 1909 году, будучи в составе приемной комиссии на отборочном конкурсе, он заявил Андре Капле:

«Консерватория так и остается грязным и мрачным зданием, какой мы ее знали». Эрик Сати[13], которого исключили из консерватории, был не менее суров в оценках и называл это «учебное заведение огромным и некомфортным, неприглядным зданием, скорее походившим на местное исправительное учреждение без всяких внешних, как, впрочем, и внутренних украшений».

Юному Дебюсси было чем удивить своих консерваторских товарищей и преподавателей. Не имевший знакомств среди преподавательского состава, он не соблюдал дисциплину и обладал замкнутым характером. Наделенный большими способностями к музыке, он не пытался скрывать порывы вдохновения, которые уносили его далеко за пределы академической школы. Весьма красноречивы свидетельства одного из первых друзей будущего композитора, Габриэля Пьерне, который позднее дирижировал оркестром, исполнявшим некоторые произведения Дебюсси:

«Это был толстый десятилетний мальчик небольшого роста, плотный, коренастый, в черной куртке, которую оживлял галстук в горошек, в бархатных коротких штанишках. В то время он проживал на четвертом этаже дома по улице Клапейрон. Он был чрезвычайно неловким и неуклюжим. Вместе с тем он был застенчив и даже дик.

В классе фортепиано, которым руководил Мармонтель, он поражал нас своей странной игрой. Не знаю, то ли от своей природной неуклюжести или же излишней застенчивости, он извлекал из фортепиано, делая импульсивные жесты, шумно дыша, все звуки, которые только можно получить. Казалось, музыкальный инструмент приводил его в бешенство, когда он с неистовой силой пробегал пальцами по клавишам, исполняя музыкальные отрывки, требующие самой виртуозной игры. Недочеты в его игре постепенно исчезали, и порой музыка звучала удивительно мягко и нежно. Его игра с присущими ей недостатками и достоинствами была чем-то особенным».

За годы обучения в консерватории манера игры Дебюсси нисколько не изменилась. Вот что вспоминает о восемнадцатилетнем музыканте Маргарет Васнье: «У него были сильные костлявые руки с толстыми пальцами. Его игра на фортепиано была звучной и как будто чеканной, но иногда мягкой и очень напевной».

Поль Видаль[14] познакомился с Дебюсси в 1878 году, когда тот учился в классе Мармонтеля. Он был впечатлен внешним видом подростка со «спадавшими на лоб черными кудрями,

горящим взором, с сосредоточенным и мрачным выражением лица…». Раймон Бонер свидетельствует следующее: «Он мне показался… довольно замкнутым, сдержанным человеком с уже заметно выраженным вкусом ко всему изысканному и редкому. Впрочем, чрезвычайно привлекательным, несмотря на некоторую резкость, проявляющуюся при первом знакомстве».

Жюльен Тьерсо[15] вспоминал, как в 1876 году Дебюсси вошел в класс «тяжело дыша, как будто после пробежки. У него был высокий лоб под черными волосами, волевой взгляд, указывающий на то, что он упрям и не склонен к компромиссам». Музыкальный критик Камилла Беллег (1858–1930), которая всю жизнь жестко критиковала Дебюсси, вспоминала, как часто опаздывал на занятия этот невзрачного вида мальчик. «Одетый в куртку с поясом, он держал в руке берет с шерстяным помпоном в центре и галуном по краю, похожий на головной убор матроса. Во всем его внешнем виде, в манере держаться, в речи не было и намека на то, что это настоящая или будущая творческая личность. В его лице не было ничего выдающегося, кроме высокого лба. Как пианист он был одним из самых юных, но отнюдь не самым лучшим из нас».

Ашиль, как его в то время называли, хорошо ладил с Альбером Лавиньяком, молодым преподавателем двадцати шести лет от роду, который познакомил его с творчеством Вагнера[16]. 56-летний Антуан Мармонтель, долгое время не находивший общего языка с Ашилем, уже давно зарекомендовал себя как хороший педагог. До Дебюсси его учениками были Бизе[17] и Венсан д'Энди[18]. Несмотря на то что Ашиль учился позднее их, Мармонтель вполне мог слышать, как виртуозно тот играл Шопена, которым восхищался.

Мармонтель не одобрял эксцентрическую игру на фортепиано юного Дебюсси и в период обучения часто высказывал в его адрес весьма суровые замечания, но умел вовремя проявить снисходительность, так как с самого начала распознал в своем ученике «настоящий темперамент артиста» и предсказал ему «блестящее будущее».

В июне 1874 года Ашиль Дебюсси получил поощрение среди учащихся за второе место по классу фортепиано и третье место по классу сольфеджио. На следующий год он стал первым по классу фортепиано после исполнения «Баллады № 1» Шопена. Семья Дебюсси, которая после освобождения Манюэля из тюрьмы осенью 1873 года поселилась на улице Клапейрон, стала понемногу вставать на ноги в материальном отношении. Отец музыканта устроился помощником делопроизводителя в компанию «Five-Lille», которая специализировалась на

изготовлении железнодорожного оборудования. Успехи старшего сына позволяли Манюэлю и Викторине возлагать на его будущее большие надежды. Они уже спали и видели, как их Ашиль станет великим и богатым пианистом-виртуозом.

16 января 1876 года по рекомендации Мармонтеля юный музыкант принял участие в концерте оркестра мануфактуры по производству стекла в городе Шони. Конечно, выступление на этом концерте не было таким престижным, как первая игра на публике пятилетнего Моцарта в Зальцбурге, или десятилетнего Франца Листа в Вене, или одиннадцатилетнего Сен-Санса. Речь шла даже не о сольном концерте, поскольку Ашиль выступал в качестве аккомпаниатора молодой певицы в ансамбле со скрипачом и виолончелистом. В том же году 18 марта он участвовал во втором концерте, который, не в пример его первому выступлению, заслужил похвалы в местной прессе: «Какое воодушевление! Какой задор! Какое исполнительское неистовство! <…> Этот маленький начинающий Моцарт — настоящий виртуоз. Играя на фортепиано, он отдает ему всю свою душу». Однако то, что вызвало восторг у непросвещенной публики, нисколько не вдохновило на похвалу придирчивых преподавателей консерватории: «При всем том, что его игра весьма интересна, она не лишена недостатков. Отдельные пассажи даются ему с трудом. Однако его левая рука обладает необычайной ловкостью и мощью».

Если в десятилетнем возрасте Ашиль зарекомендовал себя юным дарованием, то от четырнадцатилетнего юноши преподаватели уже не ждали больших достижений. Он и в самом деле не хватал звезд с неба. К тому же юный музыкант во время занятий не проявлял усидчивости и большого рвения, предпочитая давать волю своему творческому вдохновению. Надо отдать ему должное: его не отчислили из консерватории, как Эрика Сати за предположительное отсутствие таланта, или же не допустили к участию в конкурсе по классу фортепиано, как Поля Дюка, по окончании учебного года. Тем не менее большинство его однокашников, как, например, далеко не такой известный, как наш герой, Габриэль Пьерне, получали более высокие оценки. В июне 1876 года Ашиль закончил учебный год без всякой награды: на экзамене он играл аллегро из Сонаты № 32 Бетховена. Надо сказать, что музыка этого композитора никогда не была близка Дебюсси. Зато в следующем году он с первых же аккордов Сонаты соль минор Шумана[19] поразил комиссию и получил вторую премию. Два года спустя, в 1879 году, ему опять не удалось получить первую премию, что, как писал Поль Видаль, «для него и, главное, — для его семьи, которая надеялась, что его ждет

карьера выдающегося пианиста, обернулось большим разочарованием».

В 1877 году Ашиль поступает в класс музыкальной гармонии Эмиля Дюрана. Родившись в 1830 году в Сен-Брие, Дюран поставил своей целью освоить богатое бретонское музыкальное наследие. Он был известен своими работами в области музыкальной композиции и сольфеджио. Вопреки всем опасениям между Эмилем Дюраном и Дебюсси установились хорошие отношения. И это несмотря на то, что каждый имел свой взгляд на концепцию «гармонии»…

«Эмиль Дюран был первоклассным преподавателем, хотя и отчаянным приверженцем старой школы, — писал композитор Антуан Бэйнс в газете «Фигаро» 19 апреля 1920 года. — Малейшее отклонение от установленных правил приводило его в ярость. Поначалу Дебюсси своей игрой на фортепиано привел его в ужас. Самобытность этого начинающего исполнителя, свободная интерпретация музыкального произведения, идущая вразрез с существовавшими в то время догмами, оставляли преподавателя в полном замешательстве. Однако со временем он начал проявлять к юному музыканту больше терпимости. В конце учебного года, после того как Дюран самым тщательным образом проэкзаменовал каждого из нас, он находил удовольствие, как настоящий гурман от музыки, в скрупулезном разборе и исправлении ошибок юного Клода. На голову музыканта выливался поток яростной критики, листы нотной бумаги разлетались в разные стороны. Однако стоило только утихнуть первому порыву гнева, как преподаватель вдруг застывал на месте, задумавшись. В полной тишине он с загадочной улыбкой смотрел на перечеркнутые страницы нотной тетради: “Конечно, это не по правилам, но что-то в этом есть!”…

В семнадцатилетнем возрасте Дебюсси уже заявил о себе как о зрелом самобытном музыканте. Он (Дебюсси) выражал в музыке свои мысли, никогда не произнося вслух то, что он действительно хотел сказать».

В 1909 году Дебюсси признался в одном интервью, что не уделял большого внимания изучению музыкальной теории, преподавание которой, как ему казалось, «не отвечало современным требованиям». За три года он не получил ни одной награды за успехи по изучению музыкальной гармонии. Тем не менее остался в хороших отношениях с Эмилем Дюраном, которому посвятил свое первое музыкальное произведение — «Трио для фортепиано, скрипки и виолончели»: «Музыка, вдохновленная большой дружбой. Посвящается преподавателю учеником».

В 1879 году Ашиль начинает серьезно увлекаться сочинением музыки.

«Каникулы мы часто проводили вместе. И когда я приезжал к его родителям, он играл мне свои первые сочинения на стареньком фортепиано, клавиши которого были обожжены сигаретами…» — вспоминал его товарищ по консерватории Раймон Бонер.

«Дебюсси уже вовсю исполнял свои первые творения. Мы часто собирались вместе с Пьерне и Генри Пассерье, чтобы послушать его музыку, которая наполняла нас энтузиазмом», — вторил ему Поль Видаль.

Не получив литературного образования, Дебюсси неожиданно решил заняться сочинением романсов на слова Мюссе[20] («Мадрид» и «Баллада к луне» в 1879 году) и Теодора де Банвиля[21] («Звездная ночь», «Мелодия» и затем в 1880 году — «Каприз» и «Мы любим и спим»).

Увлечение музыкальным сочинительством не помешало Дебюсси поступить в класс аккомпанемента Огюста Базиля, преподававшего, в частности, аранжировку музыки для фортепиано с оркестром. Известный органист, дирижер хора в театре «Опера-Комик», награжденный Римской премией[22], этот 52-летний преподаватель, так же как в свое время Мармонтель, с пониманием и терпимостью относился к самобытному творчеству Дебюсси. Вот как он характеризовал своего ученика 21 июня 1880 года: добросовестный исполнитель, немного чудаковатый, проявляет много инициативы и пыла. Первую премию за аккомпанемент Дебюсси получил после восьми лет обучения в консерватории. Музыкант выделялся среди учащихся, но значительно не превосходил их. Впрочем, это обстоятельство нисколько не волновало талантливого юношу. Он верил в свое творческое вдохновение, его не привлекали соблазны, которые приносит известность. С ранней юности Дебюсси был бескомпромиссной творческой личностью, которой и оставался на протяжении всей своей жизни.

Из письма Поля Видаля Генриэтте Фуш от 12 мая 1884 года:

«Отец хотел использовать Ашиля в своих корыстных целях и сделать из него вундеркинда. <…> Однако, когда Ашиль понял, что наделен талантом композитора, он послал классическую игру на фортепиано и музыкальную гармонию прошедших веков ко всем чертям и все сделал по-своему, затаив на отца обиду, которую и не пытался скрывать».

«Родители Ашиля только и мечтали о том, чтобы их сын стал выдающимся виртуозом. Однако молодому человеку нисколько

не улыбалась перспектива соблюдать строгую дисциплину и все свое время проводить за музыкальным инструментом. Во всяком случае, благодаря своей одаренности он легко добился успеха на композиторском поприще, что редко кому удается в столь раннем возрасте. Однако в действительности его амбиции простирались еще дальше, и он скорее согласился бы заняться изготовлением фальшивых денег, чем сочинять простенькую музыку на три такта, не испытывая при этом творческого вдохновения», — писал Раймон Бонер.

И снова на помощь молодому таланту пришел Антуан Мармонтель. Он нашел своему бывшему ученику на время летних каникул необременительную и неплохо оплачиваемую работу, состоящую в том, чтобы игрой на фортепиано развлекать гостей богатой владелицы замка Шенонсо Маргариты Уилсон-Пелуз. И вот летом 1879 года Дебюсси из тесной родительской квартиры переезжает в замок Шенонсо… Отец Маргариты Уилсон-Пелуз сколотил состояние на установке газового освещения в Париже. Он оставил своей дочери наследство, которое позволило ей в 1864 году приобрести замок Шенонсо и провести в нем большие реставрационные работы. В 1857 году Маргарита вышла замуж за химика Эжена Пелуза. У нее был младший брат Даниэль, который женился на одной из дочерей Жюля Греви[23].

В то время когда Маргарита Уилсон-Пелуз познакомилась с Дебюсси, она была обольстительной блондинкой сорока пяти лет. У нее был твердый характер, и она умела устраивать пышные приемы. Праздники следовали один за другим. В небольшом селении Шенонсо становилось шумно и неуютно. Порой казалось, что здесь расположился театр под открытым небом. За год до появления Дебюсси в Шенонсо Маргарита Уилсон-Пелуз пригласила Флобера, которым восхищалась, погостить в ее замке. Однако автор «Госпожи Бовари» недолго оставался в понравившемся ему замке, ибо не любил музыку. Долгое время музыкальный слух Маргариты Уилсон-Пелуз услаждал своей игрой предшественник Дебюсси, пианист Хосе Манюэль Хименес, приехавший с Антильских островов вместе с младшим братом Никасио, который изображен обнаженным на одной из фресок в зимнем саду замка. Если бы год спустя после визита в Шенонсо Флобер вновь посетил гостеприимный замок, что сказал бы он о музыкальных интерпретациях Дебюсси? Без всякого сомнения, ничего хорошего. Как, впрочем, и об исполнительских способностях Хименеса. Что же касается Дебюсси, то за отсутствием свидетельств современников композитора, нам ничего не известно о его литературных предпочтениях в тот

период его жизни. Несколько лет спустя, в 1885 году, он собирался сочинить музыку на тему «Саламбо»[24]. В феврале 1889 года, отвечая на вопросы корреспондента, Дебюсси назвал Флобера, так же как По и Бодлера, своими любимыми писателями. Дебюсси никогда больше не упоминал Флобера, поскольку тот полностью расходился с ним во взглядах на эстетику творчества.

А пока что в замке Шенонсо у Маргариты Уилсон-Пелуз музыкант чувствовал себя вполне в своей тарелке. Здесь его окружала роскошь, о которой он мог только мечтать. Кроме того, пребывание в замке позволило ему ближе познакомиться с творчеством Вагнера, поскольку хозяйка дома знала его очень хорошо. Она организовывала музыкальные вечера в Париже в своем особняке на улице Университа. То памятное лето, как и все последующие, оказало большое влияние на формирование музыкального вкуса молодого композитора в легкой и непринужденной обстановке, совсем не похожей на ту, что царила в консерватории с ее строгими правилами.

ПЕРВЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОМПОЗИЦИИ, ПЕРВАЯ ЛЮБОВЬ. 1880-1884

Клод Ашиль потратил более двадцати лет, чтобы стать Дебюсси.
«Revue musicale». Май 1926 года

Летом 1880 года Дебюсси снова повезло: благоволивший ему Мармонтель рекомендовал его богатой русской вдове, которая искала пианиста-аккомпаниатора для себя и учителя музыки для своих малолетних детей. Надежде Филаретовне фон Мекк в то время шел пятьдесят второй год. Она проживала в Москве и владела обширным поместьем на Украине. Баронесса, несомненно, любила свою страну. В то же время она принадлежала к той европейской космополитической элите, состоявшей из утонченных и просвещенных эстетов, чья минута славы пришлась на XIX и начало XX века. Так же как Маргарита Уилсон-Пелуз, баронесса фон Мекк была истинным знатоком музыки. Она поддерживала знакомство с Листом, восхищалась Вагнером, а к Петру Ильичу Чайковскому испытывала самые нежные чувства. Ее отношения с ним можно назвать романтическими, хотя они так ни разу и не встретились. С 1876 года, оставшись вдовой, Надежда Филаретовна фон Мекк начала оказывать композитору значительную финансовую поддержку (около шести тысяч рублей в год). Их переписка продолжалась 13 лет, в своих письмах Надежда Филаретовна неизменно подчеркивала, какое важное значение имеет для нее его великая музыка. В знак благодарности Чайковский посвятил своей щедрой меценатке-невидимке Четвертую симфонию[26], которую переложил для игры на фортепиано в четыре руки. Это сочинение русского композитора Дебюсси исполнял вместе с Надеждой Филаретовной. «Вчера я решилась на то, чтобы впервые сыграть нашу симфонию с моим юным французом. Вот почему сегодня я пребываю в самом приподнятом настроении. Во время игры я вдруг почувствовала, как неописуемый восторг охватывает все мое существо. Под впечатлением от этой музыки я буду находиться весь день», — писала Надежда фон Мекк Чайковскому 7 (19) августа 1880 года. От избытка чувств баронесса женила одного из своих сыновей на племяннице Чайковского. Н. Ф. фон

Мекк так бы и осталась щедрым меценатом Чайковского, если бы не убедилась в том, что ее кумир был гомосексуалистом.

Итак, после работы у Маргариты Уилсон-Пелуз Ашиль провел несколько месяцев в доме не менее примечательной особы. В конце 1880 года Дебюсси поехал в Швейцарию, в Интерлакен, где его ждала встреча с Н. Ф. фон Мекк. Затем баронесса отправилась всем семейством на юг, после чего ее путь лежал на юго-запад, в Аркашон. Баронесса жила на широкую ногу, нисколько не уступая Маргарите Уилсон-Пелуз. Дебюсси вновь приобщился к жизни богачей. В окружении лакеев и слуг, роскоши и комфорта можно было позволить себе ни о чем не заботиться и в свое удовольствие сочинять музыку. К тому же за три летних сезона, которые Ашиль Дебюсси провел с семейством баронессы, ему пришлось много путешествовать. Он посетил Италию, Россию, Австрию.

Все это способствовало развитию музыкальных способностей Ашиля. Так, в течение лета 1880 года он сочинил свое первое музыкальное произведение для фортепиано под названием «Цыганский танец», затем, проживая в городке Фиезоли близ Флоренции с сентября по октябрь 1880 года, — «Трио соль мажор» для фортепиано, скрипки и виолончели, опубликованное лишь в 1986 году. Ознакомившись с «Цыганским танцем», автор «Лебединого озера» подверг это сочинение Дебюсси весьма строгой критике. «Миленькая вещица, но уж слишком короткая. Ни одна музыкальная тема не разработана до конца, а форма крайне скомканна и лишена цельности», — писал Чайковский Надежде фон Мекк.

Из переписки баронессы с русским композитором можно узнать, какого мнения она была о Дебюсси. Надо сказать, что вначале оно было не самым лестным. Это свидетельствует о том, что Ашиль еще не совсем пришелся ко двору Н. Ф. фон Мекк: «Этот юноша играет хорошо, техника у него блестящая, но ему не хватает чувственности». К счастью, вскоре тучи над головой Дебюсси рассеялись. Ему удалось растопить сердце баронессы и подружиться с ее детьми. Хозяйка дома была особенно польщена тем, что юный музыкант, зная о ее преклонении перед Чайковским, похвалил ее за хороший музыкальный вкус. Когда Дебюсси в конце октября 1880 года покинул ее дом, баронесса написала своему кумиру 24 ноября: «Этот юноша плакал, расставаясь со мной, что меня не могло не растрогать: у него такое любящее сердце». И, конечно же, Дебюсси много играл Чайковского. Он исполнял симфонические произведения, переложенные для игры на фортепиано в две или в четыре руки самим композитором или же в собственной аранжировке. Ему выпала возможность реализовать на практике уроки,

преподанные Огюстом Базилем. Несколько месяцев спустя он посвятил своей благодетельнице симфонию[27], за что она тепло поблагодарила его в письме от 20 февраля 1881 года:

«Хотя я лишена радости вести переписку с друзьями (из-за невроза), но не могу отказать себе в удовольствии написать несколько слов, чтобы сообщить вам о том, насколько меня тронул ваш сюрприз, который вы сделали, когда прислали вашу прелестную симфонию. Я искренне сожалею, что вы находитесь далеко и не сможете исполнить ее для нас. Это было бы двойное удовольствие для меня, но, к сожалению, мужчины всегда являются заложниками обстоятельств. Мне же остается лишь надеяться на будущее и воспользоваться случаем, чтобы поблагодарить вас, дорогой господин Дебюсси, и пожелать вам самого наилучшего и, самое главное, больших успехов в вашей музыкальной карьере».

На следующее лето Н. Ф. фон Мекк снова пригласила Ашиля, несмотря на то, что у нее уже был пианист. В 1881 году он пробыл два месяца в России, затем еще два месяца в Италии, в основном в Риме. Он пропустил начало учебного года в консерватории и вернулся в Париж лишь в первых числах декабря 1881 года. И наконец, последнее лето — или же скорее осень, поскольку приехал к Н. Ф. фон Мекк 8 сентября 1882 года, — Дебюсси снова провел в России, а затем в Вене. Не прошло и трех лет, как он окончательно покорил семейство Н. Ф. фон Мекк. Он подружился с сыновьями баронессы, Николаем и Александром, о чем свидетельствует ее восторженное письмо от 9 сентября 1882 года, адресованное Чайковскому:

«Вчера, к моей огромной радости, приехал мой дорогой Ашиль Дебюсси. Теперь у меня будет много музыки; он наполняет жизнью весь дом. Настоящий парижский парнишка, остроумный и сообразительный. Он прекрасно имитирует известных людей. В особенности ему удается подражать Гуно и Амбруазу Тома[28]. С ним не соскучишься! Он чрезвычайно легок в общении. Никому не испортит настроение. Он смешит нас до слез; прелестное создание».

Теперь Ашиль совсем не походил на того неотесанного подростка, который учился в консерватории и страдал от несовершенства окружавшей его действительности. В самом деле, Дебюсси уже не был гадким утенком, потому что вращался в среде успешных и образованных людей, с которыми он чувствовал себя на равных. Прошло совсем немного времени, и для него открылись двери домов многих известных людей. Он был

желанным гостем у четы Ванье и у Эрнеста Шоссона[29]. Его радушно принимали в семействе Фонтена, состоявшем в родстве с Шоссоном. В книге, посвященной Чайковскому и Н. Ф. фон Мекк, опубликованной в 1938 году, Катрин Дринкер Бауен и Барбара фон Мекк, невестка Надежды Филаретовны, написали, что Дебюсси был выставлен за дверь баронессой после того, как имел дерзость попросить руки одной из ее дочерей, пятнадцатилетней Сони. Эта история была подхвачена и растиражирована рядом биографов, в том числе Леоном Валласом[30] и Рене Петером. Впоследствии сын Сони опроверг этот слух, а сама Соня никогда не упоминала о существовании какой-либо любовной идиллии с Дебюсси. Без всякого сомнения, и сама Надежда Филаретовна фон Мекк не преминула бы упомянуть о таком событии в письме Чайковскому и навсегда вычеркнуть Дебюсси из своей жизни. Напротив, когда баронесса узнала о том, что ее любимчик был удостоен Римской премии, она поспешила сообщить эту новость Чайковскому. В письме она назвала Дебюсси «одаренным юношей». Несмотря на всю любовь к роскоши, Ашиль не был карьеристом.

В двадцатилетнем возрасте его единственным желанием было достигнуть совершенства в артистическом мастерстве. И наконец, в тот момент, когда он предположительно просил руки Сони, он был по уши влюблен в Мари Бланш Ванье. Ашиль даже собирался отказаться от приглашения семьи фон Мекк в третий раз посетить их имение.

Дебюсси не чувствовал душевного родства с Чайковским. Когда великий русский композитор приехал в Париж, Ашиль не нашел нужным встретиться с ним, хотя у них было много общих знакомых. За время пребывания в России молодой человек открыл для себя совсем другую, незнакомую ему музыку: цыганские напевы и музыкальные композиции Балакирева[31], которым восхищалась фон Мекк. Баронесса нисколько не преувеличивает, когда пишет Чайковскому по случаю награждения Дебюсси Римской премией: «В результате того, что он подолгу гостил у меня, ему удалось расширить свой горизонт и отточить вкус благодаря знакомству с иностранной музыкой».

К сожалению, Дебюсси никогда не упоминал о своих поездках в Россию. Не сохранилось ни единого письма, адресованного родителям или друзьям, где он описывал бы места, которые увидел, и делился бы впечатлениями о музыке, которую услышал во время путешествий. Неизвестно, каких композиторов, помимо Чайковского, он открыл для себя в России. Безусловно, ему представился случай познакомиться с творчеством композиторов «Могучей кучки». Но это знакомство носило весьма

поверхностный характер. Зато по возвращении в Париж, возможно, у него возник интерес к произведениям Глинки, Римского-Корсакова, Кюи, Серова, Лядова и переложению музыки оперы «Борис Годунов» Мусоргского для фортепиано и хора, партитуры которых хранились в то время в консерваторской библиотеке. По словам Раймона Бонера, он привез из России «клавир оперы Римского-Корсакова и ноты нескольких романсов Бородина, и только позднее он познакомился с творчеством Мусоргского». Двадцать лет спустя Дебюсси с восторгом отзывался о творчестве Мусоргского, в частности о его вокальном цикле «Детская», не уточняя, при каких обстоятельствах он впервые услышал его.

Сделав первые шаги на композиторском поприще, Дебюсси записался в класс Эрнеста Гиро[32], занятия в котором начались 1 декабря 1880 года. Перед этим Дебюсси признался Надежде Филаретовне фон Мекк, что хотел бы стать учеником Жюля Массне и заниматься в его классе, пользовавшемся большой известностью среди профессионалов. Но поскольку он опоздал к началу учебного года, ему пришлось учиться в классе Эрнеста Гиро, преподававшего ранее музыкальную гармонию. В том же году Дебюсси записался в класс органа, который вел Сезар Франк[33]. Однако, судя по всему, он часто пропускал занятия. Несмотря на то что Гиро был менее строгим и придирчивым педагогом, чем Эмиль Дюран, он поначалу был не в восторге от своего ученика, так же как большинство наставников юного Дебюсси. Вот какую оценку он дал ему в январе 1883 года: «Умный, но не без странностей. Плохо сочиняет музыку. Тем не менее достаточно перспективный». Через несколько лет между учителем и учеником установились самые теплые дружеские отношения, и прежде всего по причине общего восхищения творчеством Вагнера. Будущий издатель произведений Дебюсси и студент консерватории Жак Дюран впоследствии вспоминал: «Педагог и ученик прекрасно ладили друг с другом… Часто по вечерам они встречались в небольшом кафе на улице Брюйер. Они играли в бильярд. Порой подобное времяпрепровождение затягивалось до самого закрытия кафе. Выйдя на улицу, они продолжали рассуждать о прекрасном под дым сигарет. Похоже, они не могли наговориться, поскольку по нескольку раз один провожал другого до самого дома».

В 1881 и 1882 годах Дебюсси сочиняет несколько музыкальных пьес для исполнения на фортепиано в четыре руки, в том числе Анданте кантабиле, «Диану» и «Триумф Вакха», а также ноктюрн и скерцо для фортепиано и виолончели и интермеццо для оркестра. Часть этих произведений была его

домашним заданием во время занятий в консерватории. Вплоть до 1888 года он предпочитал сочинять музыку, черпая вдохновение в поэзии.

«Широта мировоззрения и тяга ко всему новому заставляли его много читать, несмотря на то, что он получил скудное образование. С юных лет он интуитивно полюбил двух поэтов, с которыми его связывала некая духовная общность. Вначале это был Банвиль, а затем Верлен», — писал Раймон Бонер в мае 1926 года.

Начиная с 1881 года Дебюсси нашел новый и почти неисчерпаемый источник вдохновения — любовь к Мари Бланш Ванье. Этой женщине, наделенной прекрасным голосом, он посвятил 29 музыкальных произведений.

В то время среди поэтов, на стихи которых он писал музыку, надо особо отметить Мюссе и в первую очередь Теодора де Банвиля. Его поэзия вдохновила композитора на сочинение пятнадцати музыкальных произведений. Дебюсси также писал музыку на стихи Теофиля Готье, Шарля Кро, Леконта де Лиля и Мориса Бушора, творчество которых вдохновляло и Эрнеста Шоссона. Затем Дебюсси увлекся поэзией Верлена. 8 января 1882 года на его стихи он сочинил свой первый романс «Марионетки». Через год молодой композитор положил на музыку стихи Поля Бурже[34] из сборника «Признания».

Весной 1882 года Дебюсси принимает участие в конкурсе на получение Римской премии. Ему предстояло сочинить фугу на четыре голоса, а также музыку для женского хора на слова графа де Сегюра[35]. Но на экзамене он провалился. Лауреатом конкурса становится не кто иной, как его друг Габриэль Пьерне. На следующий год Ашиль был вновь допущен к первому туру конкурса. С 5—11 мая 1883 года он сочиняет фугу для голоса с оркестром и музыку для голоса и хора с оркестром на стихи Ламартина[36] из сборника «Призыв». 23 июня он допущен ко второму туру: ему предстоит сочинить кантату по произведению Эмиля Моро «Гладиатор». На этот раз Дебюсси занимает второе место после своего друга Поля Видаля.

«Награжденный лишь второй премией, Дебюсси скорее всего получил удовлетворение от пребывания в Париже, что, по всей вероятности, должно было компенсировать разочарование, если он и испытывал его. В действительности его беспокоило лишь то, что в течение нескольких недель он будет вынужден находиться в стенах консерватории. Пока он участвовал в конкурсе, мы часто по вечерам навещали его. Конкурсанты встречались с родителями и друзьями в садовом дворике. Мы подолгу оставались там, чтобы поднять его моральный дух. Однажды он показал окно своей

комнаты и на мой вопрос, почему на нем были укреплены решетки, ответил: “Потому что, по всей видимости, нас принимают за хищных зверей”», — вспоминал Раймон Бонер.

Чтобы заработать немного денег и свести концы с концами, Ашиль устроился на освобожденную Полем Видалем должность аккомпаниатора в любительском хоре «Конкордия», дававшем благотворительные концерты. Этот музыкальный коллектив исполнял произведения преимущественно его почетного руководителя Шарля Гуно. Дебюсси, однако, не проявлял особого рвения во время частых репетиций хора, что дало повод руководству хора в лице Генриетты Фуш подумывать о его увольнении.

В течение 1883/84 учебного года в консерватории Дебюсси все больше и больше демонстрирует свой независимый характер во время занятий, которые он продолжает посещать. Помимо Пьерне, Бонера и Видаля, игру Дебюсси имел возможность послушать и Морис Эммануэль в отсутствие преподавателя композиции Лео Делиба[37]. Фортепианные импровизации Ашиля становятся все более самобытными и глубокими.

«Он полностью предавался буйству аккордов, и, несмотря на то, что его игра никак не вписывалась в привычные каноны, мы не могли не восхищаться, открыв рты от удивления. Поток нервных аккордов на три ноты, синхронно исполняемых двумя руками, каскады невероятных звуковых сочетаний не могли оставить нас равнодушными. Больше часа затаив дыхание мы простояли вокруг рояля, за которым сидел и взмахивал кудрявой головой словно одержимый бесом исполнитель, пока не появился надзиратель за порядком в консерватории Тернюс, заподозрив что-то неладное. Появление этого “страшного человека” в аудитории положило конец нашему прослушиванию. Пришлось поскорее уносить ноги. Однако мы не смогли просто так разойтись. Выйдя на улицу, на углу бульвара мы еще долго обсуждали то, что только что услышали и увидели. “Если он будет продолжать в таком же духе, исполняя свою кантату, — сказал наиболее мудрый из нас, — его ждет провал”», — вспоминал Морис Эммануэль.

Морис Эммануэль и его однокашники были первыми почитателями таланта Дебюсси. Их заворожила его своеобразная музыка, поправшая все каноны и догмы, установленные в консерватории. Кроме работы в хоре «Конкордия» и сочинения музыки Дебюсси приходилось выполнять обязанности, которые накладывала на него консерватория, прежде чем выдвинуть его кандидатуру для участия в конкурсе на получение Римской премии. Вот как Морис Эммануэль рисует портрет молодого

композитора:

«Благодаря упорству и творческому поиску во время сочинения отдельных композиций, некоторые из которых представляют собой законченные музыкальные произведения, он создал свой музыкальный язык, опробованный им в возрасте пятнадцати лет. Он оттачивал его в фортепианных импровизациях, исполняемых после занятий без ведома преподавателей, а иногда и с их молчаливого согласия. В двадцатилетнем возрасте он уже свободно владел своим индивидуальным языком. В то же время он продолжал учиться композиции в консерватории, чтобы принять участие в престижных конкурсах. Однако он практиковал свой индивидуальный язык тайком, играя для собственного удовольствия или для своих друзей, но не использовал его на публике. И в этом нет никакого лукавства и преднамеренного расчета. Написанные для Римского конкурса кантаты, в которых уже проявляется неординарность личности музыканта, все же остаются в рамках академических правил. Это вовсе не является уступкой композитора с целью достижения успеха. В то время в характере Клода Ашиля мирно сосуществовали черты двух персонажей: вольнодумного, независимого музыканта, бросившего вызов устоявшимся канонам, и добросовестного исполнителя, не помышлявшего о том, чтобы следовать своему гениальному инстинкту».

И все же Дебюсси одолевали сомнения по поводу того, стоит ли ему вновь попытать счастья на конкурсе. И вовсе не потому, что в тот момент он был противником подобной формы соперничества, каким станет впоследствии, а из-за любви как таковой и стремления к свободе творчества в частности. Надо сказать, что присуждение этой премии позволило бы ему считаться состоявшимся музыкантом. Дебюсси, однако, этого не хотел. Конечно, престижная премия помогла бы ему продвинуться вверх по карьерной лестнице и он смог бы зарабатывать музыкой себе на жизнь. И все же он отдавал себе отчет в том, что ему придется погасить пылавший в нем творческий огонь в угоду требованиям строгого жюри. В случае получения этой премии не упустит ли он что-то важное в своей творческой жизни? Поль Видаль и Эрнест Гиро с большим трудом уговорили Дебюсси принять участие в отборочном прослушивании, состоявшемся 10 мая 1884 года. Заняв четвертое место, он был допущен к основному конкурсу. 24 мая Ашиль приступил к сочинению кантаты «Блудный сын» на слова Эдуарда Гинана.

Дебюсси присудили первую премию. За него было подано 22 голоса из 28. И это, несомненно, благодаря поддержке Шарля

Гуно. Маститый композитор и его начинающий коллега подружились еще во время репетиций хора «Конкордия». Письмо Гуно от 18 октября 1884 года, направленное в адрес Дебюсси, позволяет судить о характере их взаимоотношений. Мэтр пишет в самом дружеском тоне и обращается к молодому человеку на «ты». Лео Делиб был более сдержан в своих оценках: «Рыхлая тональность… Большое обаяние… Чрезмерная изысканность… Странная музыка. Красивое звучание. Слишком неопределенная тональность… Не хватает простоты! Чересчур живая музыка». Обаяние и неопределенность — вот два определения, которыми чаще всего характеризовали музыку Дебюсси современники и критики. Студенты консерватории, в том числе Морис Эммануэль, были разочарованы по другой причине, чем члены жюри:

«Когда прозвучали первые аккорды “Блудного сына”, мы обменялись взглядами, в которых можно было прочитать предвкушение неописуемого блаженства. Однако наши ожидания оказались напрасными: вместо скандала, на который мы рассчитывали, и несмотря на то, что некоторые почетные и уважаемые члены жюри в какой-то момент, казалось бы, готовы были возмутиться и протестовать, кантата Клода Ашиля показалась нам слишком гладкой и причесанной. <…> Мы жаждали услышать вычурные аккорды и возмущенные возгласы членов жюри, а услышали лишь каталогизированную музыку».

Весьма справедливую оценку результатам этого конкурса дает Шарль Даркур, музыкальный критик газеты «Фигаро»: «Настоящим открытием конкурса в этом году стал молодой талантливый музыкант. Возможно, в данный момент он не превосходит в мастерстве своих однокурсников, но с первых же тактов своего сочинения показывает, что сделан из другого теста. Это имеет особое значение именно в то время, когда вокруг много талантов и нет ни одной индивидуальности… Господин Дебюсси — музыкант, которого в будущем будут хвалить на всех углах… и осыпать оскорблениями».

Парадоксальный прием «Блудного сына» отражает внутреннюю двойственность Дебюсси. С одной стороны, музыкант был счастлив и польщен тем, что получил престижную премию. С другой — его угнетала мысль о том, что ему придется уехать из Парижа, где жила его любимая женщина. К тому же он не хотел чувствовать себя обязанным организации, отметившей его своей наградой:

«Наибольшее впечатление, которое я получил от Римской премии, совсем не связано с ней… В ожидании результатов конкурса я стоял на мосту Искусств и наблюдал за неспешным

движением по Сене речных трамвайчиков. Я нисколько не волновался, позабыв о том, какие эмоции связаны с получением Римской премии. Меня заворожила игра солнечного света на поверхности воды, которая собирает толпы зевак, готовых целыми часами простаивать на парижских мостах, чему завидует вся Европа. Неожиданно кто-то хлопнул меня по плечу и произнес срывающимся голосом: “Вы получили премию!..” Хотите верьте, хотите нет, но я могу с уверенностью утверждать, что у меня тотчас испортилось настроение! Я отчетливо осознал, какой шум и суета поднимаются вокруг того, кто получает любую, даже самую меньшую официальную награду. Кроме того, я вдруг почувствовал, что уже не свободен более.

Это настроение вскоре развеялось. Никто не может устоять перед этой минутой славы, которую дает Римская премия. Когда я приехал на виллу Медичи в 1885 году, то был готов поверить, что стал избранником богов, о которых говорится в древних легендах», — вспоминал впоследствии Ашиль Дебюсси.

Если Ашиль не горевал и не радовался по поводу получения Римской премии, то его друзья, преподаватели и в особенности родители были счастливы.

Эрик Сати уже после смерти Дебюсси дал весьма резкую оценку организации, присуждающей Римскую премию:

«Я уверен, что Дебюсси не прибавил себе славы после получения этого нелепого титула за сочинение “Блудного сына” — кантаты, представленной им на конкурс и опубликованной, к сожалению, одним из парижских издателей.

Но не странно ли видеть, как человек столь светлого ума и высокого интеллекта, который критиковал моего уважаемого учителя д’Энди за то, как тот преподавал Франка и иже с ним, мог доверять системе государственного образования? Этой системе, дающей лишь весьма поверхностное образование и насаждающей чудовищную пошлость?»

У Эмиля Вюйермо был более позитивный взгляд на годы, проведенные Дебюсси в стенах консерватории: «Он обзавелся множеством друзей и получил базовые знания в области исполнительского мастерства, которое затем довел до полного совершенства. Не надо серьезно относиться к тому, что он предавал анафеме свою жизнь в стенах этого почтенного учебного заведения. Неблагодарность была не самым большим грехом этого гениального музыканта».

Эти два столь различных суждения прежде всего подтверждают мнение о том, что на протяжении долгих лет обучения в консерватории Дебюсси умел сохранять определенное равновесие между музыкой, которую ему преподавали педагоги, и

музыкой, что жила в его сердце.

Как и в случае с работой в хоре «Конкордия», Ашиля вновь поддержал Поль Видаль. По его протекции, а также по рекомендации Шарля Гуно зимой 1880 года он получил место пианиста-аккомпаниатора на курсах пения госпожи Моро-Сентен, дочери известного в свое время тенора.

Уроки пения брали дамы из высшего общества. Они проводились два раза в неделю и проходили в более легкой и непринужденной атмосфере, чем репетиции хора «Конкордия». Юный музыкант вновь оказался в окружении богатых женщин, приятных во всех отношениях, что напоминало ему о тех днях, которые он проводил в обществе Надежды Филаретовны фон Мекк. Работа аккомпаниатора давала музыканту возможность помогать деньгами своей семье. К тому же он мог позволить себе покупать милые безделушки, дорогие или старинные, которые коллекционировал. Вскоре он встретил и свою любовь. Среди посещавших уроки пения женщин была Мари Бланш Ванье. Она была замужем за Анри Ванье, высокопоставленным чиновником, занимавшим должность секретаря министерства по делам строительства. Будучи на 11 лет старше своей супруги, этот образованный и хорошо разбиравшийся в искусстве человек обеспечивал Мари Бланш безбедное существование. В семье было двое детей: дочь Маргарита и сын Морис. Обладая красивым сопрано, Мари Бланш Ванье записалась на курсы пения не только чтобы научиться этому искусству, но и отвлечься от семейных забот. Родившейся в 1848 году Мари было 32 года, когда с ней познакомился Ашиль. В тот год он только что провел свое первое лето у Н. Ф. фон Мекк. Молодой человек уже сочинил несколько романсов и камерных музыкальных произведений. Мари Бланш Ванье, конечно, была старше Ашиля, но все же моложе Маргариты Уилсон-Пелуз и тем более Н. Ф. фон Мекк. К тому же ее сердце было свободно. Вскоре она увлеклась молодым аккомпаниатором.

«Восемнадцатилетний Дебюсси был высоким худым молодым человеком с крупными чертами лица, на котором еще не росла борода, и густой копной черных вьющихся волос, которые он тщательно причесывал. К концу дня его прическа уже переставала быть прилизанной (что гораздо больше шло ему). По словам моих родителей, он был похож на флорентийца эпохи Возрождения. Довольно неординарная внешность. Особое внимание к нему привлекали его глаза. В них чувствовалась индивидуальность», — вспоминала Маргарита Ванье.

Что же касается Мари Бланш Ванье, то ее никак нельзя было назвать худышкой, если судить по портрету кисти Поля Бодри[38], на котором она изображена спустя некоторое время после

разрыва отношений с музыкантом, а также по портрету, написанному пастелью Жаком Эмилем Бланшем[39]. Для последнего «эта роковая женщина была заурядной представительницей буржуазного общества, которую идеализировал юный лауреат Римской премии». Мари Бланш Ванье, безусловно, принадлежала к зажиточным слоям буржуазии, однако была наделена тонким художественным вкусом и по достоинству оценила музыку молодого композитора. Как Дебюсси мог устоять перед ней? «Предмет его страсти подходил ему по всем статьям: красивая, обожаемая многими и желанная женщина. Это льстило его самолюбию и вызывало ревность. Талантливая певица, она блестяще исполняла его сочинения. Он творил свою музыку исключительно для нее, поскольку именно она была источником его вдохновения», — писал Поль Видаль Генриетте Фуш 12 мая 1884 года.

Хотя у художника впоследствии могут быть и другие, возможно, более серьезные увлечения, первая любовь почти всегда занимает особое место в его творческой жизни. В состоянии любовной эйфории он способен создать необыкновенные произведения. И Дебюсси не исключение. В самом деле, именно Мари Бланш Ванье композитор посвятил наибольшее число своих музыкальных произведений — 28 романсов. Следует сказать, что в отличие от двух других женщин, которые покорят позднее сердце композитора, только Мари Бланш Ванье обладала артистическим талантом. Иными словами, только с ней он смог узнать, что означает такое понятие, как истинное родство душ. Это обстоятельство лежало в основе их отношений. Когда его спутницей жизни станет Эмма Бардак, он уже не найдет в себе тех душевных сил и той фонтанирующей творческой энергии, которая наполняла его во времена первой любви. Появление Мари Бланш Ванье в жизни Дебюсси побудило его продолжить поиски своего творческого пути в музыкальном искусстве и еще больше погрузиться в поэзию Теодора де Банвиля, Поля Верлена и Поля Бурже, а с 1884 года — Стефана Малларме. «Когда он брал в руки томик стихов, то выбор отрывка для переложения на музыку становился темой для долгих споров», — вспоминала Маргарита Ванье.

Прошло всего несколько недель после знакомства с Мари Бланш, и Ашиль впервые посвятил ей романс «Каприз» на стихи написанной в конце 1880 года поэмы Теодора де Банвиля. Слова посвящения на нотах были большей частью зачеркнуты («Эти мелодии родились при воспоминании о вас и принадлежат только вам, как принадлежит вам и сам автор»). Это указывает на то, что между Мари Бланш и Ашилем уже установились более близкие и

романтические отношения, чем те, которые обычно бывают между аккомпаниатором и его ученицей. За исключением работ, выполняемых по заданию преподавателей консерватории, и отрывков из музыкальных произведений, которые он готовил для экзамена, Дебюсси посвятил все свои сочинения, написанные вплоть до получения Римской премии, Мари Бланш. Большинство из них были навеяны любовной лирикой.

Вся переписка между Мари Бланш и Ашилем была утеряна, за исключением некоторых посвящений на партитурах, как, например, новогоднее поздравление, написанное в начале января 1883 года на фрагменте партитуры романса «Мандолина» на стихи Верлена:

«Из всех пожеланий, которые вы получаете, позвольте мне сформулировать следующее: желаю вам всегда оставаться той, которая придает законченную форму творческому замыслу витающего в облаках музыканта и скромной музыке того, кто навсегда останется вашим преданным другом и композитором».

Таким образом, лишь отдельные подобные посвящения позволяют нам составить представление о том, какие нежные чувства связывали сопрано с молодым композитором. Он дарил ей музыку и посвящал романсы, которые по замыслу автора звучали бы в полную силу только в ее исполнении.

«Китайское рондо», сочиненное в начале 1881 года, было посвящено «госпоже Ванье, единственной исполнительнице, способной петь такую музыку», как и романс «Девушка с волосами цвета льна», написанный на слова поэмы Леконта де Лиля в 1881 году:

«Госпоже Ванье, которая решила проблему, состоящую в том, что не музыка украшает пение, а пение — музыку (в особенности для меня). От благодарного автора, с нижайшим поклоном Аш. Дебюсси».

Неизвестно, когда Дебюсси и Мари Бланш стали любовниками. В любом случае их связь оставалась тайной, поскольку молодого человека принимали в доме семейства Ванье на Константинопольской улице. Анри Ванье[40] узнал о неверности своей супруги лишь через много лет.

«Он не был счастлив в своей семье. С одной стороны, у него был малообразованный, но амбициозный отец, а с другой — сварливая и скупая на ласку мать. Не получив моральной и интеллектуальной поддержки в отчем доме, он обратился к моим родителям с просьбой разрешить ему приходить работать у них. С этого дня двери нашего дома были открыты для него. Его приняли, как родного сына.

Передо мной давно забытая картина: я вновь вижу его в небольшой комнате на четвертом этаже на улице Константинополя, где он сочинял большую часть своих музыкальных произведений на протяжении пяти лет. Он приходил к нам почти каждый вечер, часто даже после обеда. Он вновь брался за начатые музыкальные композиции, раскладывая на маленьком столике нотные листы…

Он сочинял музыку, устроившись за старинным роялем “Блондель”, который до сих пор стоит у меня в комнате. Временами он сочинял, расхаживая по комнате взад и вперед. Сначала он долго размышлял, затем начинал мерить шагами комнату, напевая себе что-то под нос, с неизменной папиросой во рту. Затем, найдя нужную мелодию, принимался ее записывать. Зачеркивал и исправлял мало, но искал долго — в уме и за роялем, — прежде чем записать. К тому же он редко был доволен своей работой», — вспоминала Маргарита Ванье.

Викторина Дебюсси быстро поняла причину, по которой ее сын сбегал из дома. Она с большим неодобрением отнеслась к любовному увлечению сына. Поль Видаль тоже осудил поведение друга и писал по этому поводу Генриетте Фуш 12 мая 1884 года: «Его мать часто обвиняла меня в том, что я был его соучастником в этом деле. Он часто заставлял меня прикрывать его бегство из дома. Мне с трудом удалось восстановить доверие ко мне госпожи Дебюсси. Иногда я становился свидетелем того, как она проливала слезы из-за безнравственного поведения своего сына».

Дебюсси не собирался сглаживать острые углы в отношениях со своими родителями. В 1882 году большую часть лета он провел в семье Ванье, а осенью, в октябре, отправился в Россию к Н. Ф. фон Мекк. Как всегда, музыкант был желанным гостем в кругу образованных и приятных ему людей, которые понимали, что творческий человек имеет право на резкие смены настроения. Маргарита Ванье вспоминала:

«Летом мои родители снимали небольшой домик в Виль-д’Авре. Дебюсси приезжал к нам каждое утро и уезжал вечером после окончания занятий по пению с последним поездом.

Он много работал, но временами совершал прогулки по парку Сен-Клу или играл бесконечные партии в крокет. Причем следует признать, что, несмотря на ловкость, он был плохим игроком.

Бывая на природе, он порой становился веселым и беззаботным, как ребенок. Перед тем как отправиться в лес, предпочитал надевать не легкую соломенную шляпу, а широкополую фетровую, край которой загибал. Однажды в этом

месте своей вечной папиросой он прожег дырку, и, чтобы ее прикрыть, ему поставили заплатку из кусочка синего бархата, что ему необычайно понравилось.

Однажды он представил гитарой свою трость и, приняв позу флорентийского певца, импровизировал на ходу песенки и серенады или пародировал итальянскую музыку, которую не любил.

Был еще такой случай. Перед домом остановились уличные музыканты. Он принялся подыгрывать им на рояле и подпевать, затем позвал их в дом, чтобы послушать их игру. Бывали моменты, когда он мог рассмешить нас до слез. Однако после бурного веселья долгими часами предавался унынию и грусти».

Первые уверенные шаги на композиторском поприще, первая юношеская влюбленность и первые романтические отношения, обретение новой семьи под крышей дома Ванье способствовали интеллектуальному развитию и становлению личности молодого музыканта. С Анри Ванье, образованным и весьма эрудированным человеком, Ашиль находился в самых лучших отношениях. Кроме того, в доме Ванье он погружался в царившую там культурную и творческую атмосферу. В своих воспоминаниях Маргарита Ванье отмечала:

«Он не мог не отдавать себе отчета в том, что ему остро не хватает эрудиции и знаний. Долгими летними днями, когда у него не было желания сочинять музыку или гулять, он много читал. Я часто видела, как он что-то выискивал в моих школьных учебниках. Достав словарь, он говорил: “Я очень люблю читать словари. В них можно найти много интересного”. У него был врожденный вкус ко всему, что касается искусства. Он разбирался даже в картинах и гравюрах, несмотря на то, что в то время живопись не интересовала его. Когда мой отец, большой любитель и знаток произведений искусства, вызывал Ашиля на разговор, тот удивлял его своими зрелыми суждениями и личными весьма точными оценками».

В течение того времени, когда заканчивался юношеский возраст и начинался переход к взрослой жизни, Дебюсси научился доверять своей интуиции, которая помогла ему в формировании способности адекватно воспринимать вызовы внешней среды. Мало-помалу его музыкальные вкусы становились все изысканнее и утонченнее, и он начинал интересоваться другими формами искусства. «Самые полезные уроки он получил не от музыкантов, а от живописцев и поэтов», — довольно справедливо отметил его первый биограф Луи Лалуа. В то время свое музыкальное вдохновение Дебюсси

черпал в поэтических произведениях Верлена. Этот поэт в своем произведении «Поэтическое искусство» заявил, что «за музыкою только дело»[41]. В январе 1882 года Ашиль сочиняет романс «Марионетки», между январем 1885-го и мартом 1887 года — романсы «Втихомолку», «Мандолина», «Лунный свет», «Пантомима» и «Забытые ариетты».

В 1884 году Дебюсси получает Римскую премию. Для него начинается новая жизнь. Несомненно, это почетная награда, но ему придется уехать из Парижа и разлучиться с Мари Бланш Ванье.

«Итак, наш друг Ашиль награжден премией вопреки его воле! Время идет, а его мрачная комедия с адюльтером все продолжается. В прошлом году я еле уговорил его принять участие в конкурсе. Он не хотел этого делать. Этой зимой он сказал мне, что не поедет в Рим даже в случае, если будет точно знать, что получит премию», — писал Поль Видаль Генриетте Фуш 12 мая 1884 года.

Дебюсси даже попытался получить Парижскую премию за музыкальную композицию, которая принесла бы ему крупную сумму и позволила избежать римского изгнания для участия в конкурсе. Однако ему не хватило времени, чтобы закончить произведение в установленный срок, несмотря на «каторжный труд, после которого ему казалось, что у него разбита голова»[42]. И не только голова. У него разлетелось на осколки сердце… из-за перспективы расставания с возлюбленной. Перед отъездом он переписал романсы, которые сочинил для Мари Бланш, в нотную тетрадь и преподнес ей с меланхолическим посвящением:

«Госпоже Ванье. Эти песни никогда бы не появились на свет, если бы не было ее, и они утратят всю свою чарующую прелесть, если не будут исполнены сладкоголосой феей.

Навсегда признательный автор».

НА ВИЛЛЕ МЕДИЧИ. 1885-1887

Все, что я привез из Рима, это — лихорадка.

Из письма Дебюсси Анри Ванье. 1885 год

27 января 1885 года Клоду Ашилю волей-неволей пришлось отправиться в Рим. Прибыв на следующий день в Марсель, он написал письмо Анри Ванье, подразумевая, что его прочтет Мари Бланш:

«У меня мало новостей. Боюсь вам наскучить из-за тоски, которая меня одолевает, но уверяю вас, что найду в себе силы как можно скорее вас забыть. И вовсе не из-за черной неблагодарности. Хотя вы можете быть спокойны, этого никогда не случится».

Мрачное расположение духа Дебюсси помимо любовных переживаний объяснялось его замкнутым характером человека, не переносившего жизни в условиях общежития, как это было организовано на вилле Медичи.

«Он был весьма мрачным, обидчивым и в высшей степени впечатлительным. Какой-то пустяк мог поднять ему настроение. В то же время из-за любой малости он мог вспылить и вспыхнуть как спичка. Обладая необщительным характером, он не скрывал недовольства, когда мои родители принимали гостей, поскольку не испытывал желания находиться среди незнакомых ему людей. Если он случайно приходил к нам в такие дни и отдельные гости имели счастье понравиться ему, то умел быть весьма любезным. Он играл и пел Вагнера, пародировал современных композиторов. В то же время даже не пытался скрыть свои чувства, если кто-то не нравился ему», — писала Маргарита Ванье.

Дебюсси приехал в Рим в самом мрачном расположении духа. Он меньше всего думал о том, чтобы найти общий язык с обитателями виллы Медичи, поскольку с ностальгией вспоминал о парижском салоне Мари Бланш на Константинопольской улице. По сравнению с любимой женщиной, его утраченной музой, и семейной атмосферой ее дома, ничто не имело ценности в его глазах, а тем более вилла Медичи, «эта чудовищная казарма», расположенная за сотни километров от Парижа. «Ну вот я на этой жуткой вилле. Уверяю вас, мое первое впечатление оставляет желать лучшего. Погода стоит отвратительная, льет дождь, дует ветер… А когда я вошел в свою комнату, она мне показалась

огромной. На первый взгляд один предмет мебели отстоял от другого на целую милю. Я почувствовал себя таким одиноким, что не сдержал слез», — писал Дебюсси Анри Ванье в начале февраля 1885 года. Хотя нелюдимый Ашиль встретил там своих старых консерваторских друзей Пьерне и Видаля, он нисколько не стремился наладить с ними более тесные отношения. «И даже проживая со своими товарищами бок о бок, он не допускал настоящей близости с ними. Он предпочитал одиночество и избегал нашего общества», — рассказывал Габриэль Пьерне. Казалось, Ашилю могло бы понравиться, что он освобожден от материальных забот. Напротив: насколько ему нравилось вращаться в высшем обществе, где его принимали как единственную творческую личность, настолько претило пребывание в группе сотоварищей, где каждый мнил себя гением.

«Разговоры, которые ведутся за общим столом, сильно смахивают на досужие сплетни. Напрасно думать, что присутствовавшие обсуждали проблемы современной эстетики или же смелые фантазии старых мэтров. Если вилла Медичи и стала прибежищем посредственности в искусстве, в то же время она способствовала быстрому усвоению практических уроков жизни. Здесь все были озабочены тем, как сохранить свое лицо по возвращении в Париж…

Эта жизнь на “полном пансионе” похожа на проживание в многонациональном отеле, или коллеже со свободным режимом, или военной казарме, где обитают гражданские лица… Я снова вижу столовую виллы, по стенам которой развешаны портреты прошлых и нынешних лауреатов Римской премии. Их так много, что они занимают стену до самого потолка, так что даже трудно разглядеть лица. Правда, о них почти не говорят. У всех лауреатов на портретах грустное выражение лица и вид людей, утративших связь с родиной. Несколько месяцев спустя эти ровные ряды одинаковых портретов становятся для обитателей виллы олицетворением косности самой Римской премии», — вспоминал один из обитателей виллы.

Дебюсси и раньше на короткое время приезжал в Рим вместе с Н. Ф. фон Мекк. Перспектива застрять в этом городе на целых два года, чтобы сочинять музыку, казалась ему невыносимой. К тому же разлуку с любимой женщиной он переживал как катастрофу.

Так же как Берлиоз, многократно проваливавшийся на Римском конкурсе, Дебюсси, чтобы сократить свое пребывание на вилле Медичи, решил выполнять все установленные требования и правила. В то же время его не покидали бунтарские мысли и желание совершить побег крепло с каждым днем. Оба

композитора разрывались между стремлением к свободе творчества и необходимостью получить поддержку со стороны государственной структуры, чтобы жить в соответствии со своими потребностями. Новаторская смелость, которую практиковал Эрик Сати, требовала еще более независимого характера и полного отсутствия интереса к материалу, за который порой трудно взяться.

Итог двух проведенных на вилле Медичи лет не мог быть блестящим по определению, как Дебюсси предвидел с самого начала. «Я опасаюсь, что потеряю впустую слишком много времени и многим моим музыкальным проектам не будет суждено сбыться», — писал он Анри Ванье в феврале 1885 года. Парадокс заключается в том, что вдохновение приходит к художнику необязательно тогда, когда он имеет самые благоприятные условия для творчества, а скорее в случае, если он при тех или иных материальных и прочих трудностях чувствует себя свободным. И это становится для него источником творческой энергии. Так впоследствии и случится с Дебюсси.

«Я немного болен, и как всегда по одной и той же причине — римский воздух вредит моему здоровью, — жаловался он в том же письме. — Я так много работал, что почти надорвался, но не получил взамен ничего, кроме лихорадки, которая окончательно добила меня, оставив без сил».

И хотя бунтарское настроение Дебюсси не вылилось в открытое выступление, в особенности в начале его пребывания на вилле Медичи, он не переставал жаловаться Анри Ванье на свою судьбу:

«Я задыхаюсь. У меня совсем нет сил, чтобы освободиться от мрачного оцепенения, в которое я погружен. Оно заставляет меня видеть все вокруг меня в самом черном цвете. Это происходит не потому, что я потерял вкус к красивым вещам. Однако я не люблю их так, как надо бы любить, чтобы это шло мне на пользу.

Все это происходит со мной из-за того, что я нахожусь здесь согласно указу, который я был обязан выполнить. Я чувствую, как на меня давит тень академии[43]. Ах! Вилла Медичи вся наполнена академическими условными знаками, начиная от привратника, носящего одежду зеленого цвета, и кончая директором. Он поднимает глаза к небу с самым восторженным видом всякий раз, когда говорит об академии. А хвалебные слова в адрес Микеланджело, Рафаэля и прочих походят на официальные речи на приемах».

В 1903 году, высказав все, что думал о Римской премии с риском быть осужденным общественностью за неблагодарность,

Дебюсси обрушился с критикой на всю систему присуждения награды, основываясь на собственном опыте. Он отдавал себе отчет в том, что пребывание на вилле Медичи не принесло ему ожидаемого результата. И что среди лауреатов конкурса его случай не был единственным:

«Не собираясь дискредитировать организацию присуждения Римской премии, все же можно упрекнуть академию в недальновидности… Я хочу сказать, что молодых и не окрепших духом людей хладнокровно предоставляют самим себе, нисколько не заботясь о том, каким соблазнам они подвергаются. К тому же молодые люди совсем не умеют пользоваться предоставленной им свободой. По прибытии в Рим они не располагают обширными знаниями в области музыкальной культуры и вряд ли имеют полное представление о своей профессии! И вот от этих молодых людей, уже травмированных глобальными изменениями в их образе жизни, требуют полной отдачи творческих сил как от зрелых композиторов. Это же невозможно! Если вы могли прочитать ежегодные отчеты о направлении лауреатов конкурса в Рим, то удивились бы строгости формулировок. Вовсе не вина лауреатов, что их эстетические вкусы еще не определились. Ответственность лежит на тех лицах, кто отправил молодых людей в страну, где все дышит чистым искусством, предоставив им полную свободу интерпретировать искусство по собственному разумению, как Бог на душу положит».

Из Рима Ашиль часто пишет Анри Ванье. Без всякого сомнения, молодой музыкант испытывает глубокое уважение к человеку, не только открывшему ему двери своего дома, но и внесшему большой вклад в становление его личности и расширение кругозора. И все же следует сказать, что есть что-то порочное в том, что Дебюсси поддерживает столь странную переписку с обманутым мужем. В самом деле, многие строчки в его письмах обращены больше к жене, чем к мужу. И это несмотря на то, что музыкант тайком обменивается письмами с Мари Бланш.

Не успев приехать в Рим и распаковать чемодан, Ашиль уже мечтает вернуться в Париж. Его друзьям с трудом удается уговорить его не делать столь опрометчивый шаг. И все же в конце апреля молодому человеку удается на короткое время вырваться в Париж. Конечно, он тотчас помчался к Ванье.

Помимо Пьерне и Видаля, товарищей по пребыванию на вилле Медичи, Дебюсси часто откровенничал с художниками Клавдием и Густавом Попленами, отцом и сыном. Несмотря на замкнутый характер и нелюдимость, Ашиль любил изливать душу в письмах. На протяжении всей своей жизни он находил близких

друзей, которые с течением времени менялись. Он писал им письма, словно вел интимный дневник. Вот что после отъезда из Парижа сообщал он Клавдию Поплену 24 июня 1885 года о чувствах, которые испытывал к Мари Бланш:

«Стоит ли говорить, что эти два месяца ничего не изменили во мне. Они только обострили некоторые мои чувства. Я вынужден признать их силу, так как без той, кто является их причиной, я не существую. Это не жизнь, когда воображение больше не подчиняется тебе. Как я вам уже говорил, я слишком привык испытывать творческий подъем и вдохновение только благодаря ей. С некоторым опасением признаюсь вам в этом, ибо до того, что вы мне советовали, еще очень далеко — мне никак не удается перевести эту любовь в прочную дружбу. Эта любовь безумна, и именно ее безумство мешает мне строить разумные планы. Размышление о любви приводит к еще большему безумству. И это наталкивает меня на мысль, что я недостаточно сделал для этой любви…»

Влюбленный Ашиль вернулся на виллу Медичи с твердым намерением остаться… до конца 1885 года. «Если в следующем году я все еще буду в Риме, это меня сильно удивит», — заявил непокорный музыкант в письме Анри Ванье (май 1885 года). Анри Ванье привел немало веских доводов, чтобы убедить молодого человека остаться в Риме. В свой первый год пребывания в Риме Дебюсси продолжил писать музыку. На слова Поля Бурже он сочинил «Романс» и «Колокола». Между 1885 и 1887 годами он также пишет «Забытые ариетты» на стихи Верлена. Эти сочинения нельзя отнести к категории музыкальных произведений, которые надлежало отправить в академию. Написанные в порыве творческого вдохновения, они носили скорее камерный характер.

Наконец Дебюсси получил официальный отпуск и 8 июля 1885 года покинул Рим, чтобы присоединиться к семейству Ванье, пребывавшему на отдыхе в Дьепе. Договорившись с Мари Бланш о том, чтобы какое-то время провести в Нормандии без ведома Анри, молодой человек не мог не волноваться. Он скрыл эту поездку и от своих родителей, которые не знали о месте пребывания их сына.

«В последнем письме, которое я получил позавчера от нее, она почти не скрывает, какое огорчение принесет ей мое присутствие. К тому же она предупреждает меня о том, что встречаться тайком было бы верхом неосторожности для нас. Ты понимаешь, какая это мука. Я предпочел бы остаться здесь, чем испытывать приступы безумной ярости из-за того, что, находясь рядом с ней, не смогу видеть ее. Такая жизнь была бы для меня

невыносимой при той ревности, которую я испытываю. Заставить ее поступить так, как мне хочется, означает расстаться с ней. Возможно, для меня было бы лучше потерять ее по причине самолюбия и гордости, чем играть роль заискивающего пса, которого в итоге выставляют за дверь. Я написал ей, что не хочу ничего менять и что она должна полностью принадлежать мне. Ее ответ покажет, правильно ли я поступил. Видишь ли, мне хочется поведать ей, что я готов на все, лишь бы снова увидеть ее. В то же время я твердо уверен в том, что это приведет к непоправимым последствиям», — писал Дебюсси Густаву Поплену в начале июля 1885 года.

Возвратившись из Дьепа, Ашиль вновь изливает душу Густаву Поплену в письме от 11 сентября:

«Эта поездка заставила меня только лишний раз помучиться и добавила сожалений. Мне понадобится немало времени, чтобы зализать душевные раны».

31 августа Дебюсси вновь едет в Италию. Несколько дней спустя он пишет Анри Ванье письмо, в котором рассказывает о том, что посетил небольшое курортное местечко Фьюми-чино, расположенное недалеко от Рима. Он также поведал, что остаток летних каникул проведет в Вечном городе. Пребывание в Дьепе нисколько не подняло настроение молодого музыканта. Напротив, оно внесло в его душу еще больше сомнений. Молодой человек никак не мог решить, должен ли он покориться судьбе и положить конец этой сложной и безнадежной любовной истории.

8 июня 1885 года на вилле Медичи произошла смена руководства, что позволило новому директору академии в Риме Эрнесту Эберу[44] и его молодой жене Габриэлле, которые были большими любителями музыки, создать на вилле более теплую атмосферу. Они прониклись симпатией к молодому, подающему надежды композитору. Может быть, вполне искренне, а может, чтобы не вызвать ревности со стороны Мари Бланш, Дебюсси пишет Анри Ванье, что семейство Эбер проявляет к нему «немного навязчивый интерес»: «Под предлогом как-то скрасить мое пребывание на вилле, они делают его еще более тягостным». Без сомнения, Ашиль был более откровенен с Густавом Попленом, когда сообщал ему, что внимание к нему со стороны госпожи Эбер вызывает у него «одно лишь раздражение». Получая «знаки внимания» от другой женщины, которая была почти одного возраста с его возлюбленной, как не почувствовать с еще большей силой отсутствие любимого человека?

Вернувшегося в Рим в сентябре Дебюсси вновь охватила глубокая тоска. Он снова подумал о том, чтобы все бросить и

сбежать куда глаза глядят. Впрочем, следует признать, что даже в самые лучшие времена обстановка на вилле Медичи была не самой веселой. Густав Поплен и Поль Видаль не спешили в Рим, а семейная чета Эбер в середине сентября уехала из Рима до самого конца 1885 года. Эбер уступил многочисленным просьбам Дебюсси отпустить его на летние каникулы, но по возвращении встретил его далеко не с распростертыми объятиями, поскольку стипендиат задержался намного дольше положенного срока. Возможно, директор был недоволен потому, что знал о цели летней отлучки молодого музыканта. Во всяком случае, госпожа Эбер была в курсе его любовной связи. Вероятно, Дебюсси сам открыл ей свою тайну в порыве откровенности. Болтливая женщина поспешила поделиться этой новостью с Полем Бодри в декабре 1885 года во время своего пребывания в Париже. Вот тогда Поль Бодри и нарисовал портрет Мари Бланш Ванье.

На вилле Медичи Дебюсси мог в свое удовольствие предаваться душевным страданиям, мукам творчества, а также время от времени болеть лихорадкой. Он изливает свое отчаяние и делится черными мыслями, посещавшими его на протяжении дня, на страницах длинных писем, которые посылает Анри Ванье. Поток его откровений заканчивается в последнем письме от 29 января 1886 года. К этому времени Анри Ванье наконец стало известно о неверности его жены. Дебюсси вынужден поставить точку в своем романе. Однако еще многие месяцы его не покидала тоска по утраченной любви. «Я нахожу Рим все более уродливым и грязным. Удивительно, насколько непривлекательным выглядит этот город мрамора и блох. Здесь чешутся и скучают. Вилла по-прежнему представляется мне фабрикой по производству произведений, нагоняющих тоску, о чем я вам уже не раз писал», — сообщает он Эмилю Барону в письме от 6 ноября 1886 года.

На втором году пребывания на вилле Медичи жизнь Дебюсси стараниями семейства Эбер уже не была отшельнической. Из дневника Габриэллы Эбер известно, что он часто принимал участие в музыкальных вечерах и даже выбирался из своей «берлоги» в город. Однако в то время его нельзя было назвать легким в общении человеком.

«Он ладил далеко не со всеми нашими товарищами и часто сторонился общества наших стипендиатов. Однако во время пребывания в Риме он всегда испытывал к Леру[45] и ко мне самые дружеские чувства. При случае он умел показать себя светским человеком…

Порой случалось, что он немного скучал в Риме. Тогда ему хотелось как можно раньше уехать в Париж. Однако в письмах

своим парижским друзьям он сильно преувеличивал свое одиночество», — писал Поль Видаль.

Сохранились лишь редкие письма композитора, написанные в 1886 и 1887 годах. В них он не делится впечатлениями, полученными от посещения римских музыкальных вечеров и своих выступлений. В письме Анри Ванье он даже не упомянул о визите Ференца Листа на виллу в начале 1886 года. Между тем великий музыкант провел на вилле Медичи два вечера — 8 и 13 января, а Дебюсси, Видаль и Эбер однажды посетили его в гостинице. Дебюсси вместе с Видалем 8 января даже сыграли перед Листом его «Фауст-симфонию», переложенную для двух фортепиано. Венгерский композитор заснул во время их игры. Несмотря на то что в 1915 году Дебюсси в знак уважения к исполнительскому искусству Листа использовал его технику педализации[46] в фортепианном исполнительном искусстве, нельзя сказать, что эти встречи запомнились молодому композитору. Впрочем, на Дебюсси не производила особого впечатления и музыка Листа. Такое равнодушное отношение свидетельствует о том, что Дебюсси, за редким исключением, не любил общаться с другими музыкантами, предпочитая дружбу с писателями и художниками.

В апреле 1886 года мать музыканта приезжала в Италию, чтобы повидаться с сыном. Дебюсси, похоже, так и не сподобился съездить летом того года в Париж. Молодой человек, по-видимому, предпочел держаться подальше от мест, где все напоминало о его безумной страсти к Мари Бланш. Композитора можно заподозрить в том, что ему даже нравилось хандрить и жаловаться на судьбу. Однако, если принять во внимание его сентиментальные переживания, ему еще не раз представится случай почувствовать себя так же плохо, как во время пребывания на вилле Медичи. В самом деле, Дебюсси на протяжении всей своей жизни будет испытывать творческие кризисы, его будут терзать сомнения по поводу собственных сочинений, что будет становиться причиной приступов глубокой депрессии. В Риме, где, по его мнению, его окружала самая неблагоприятная обстановка, он воспринимал временное отсутствие творческого вдохновения как катастрофу.

«Вы говорите мне о покое, который окружает меня на вилле! Я многое бы отдал, чтобы его было как можно меньше, поскольку я тупею от него. Этот покой мешает мне жить.

Предположим, что это не серьезно. Однако вся беда в том, что страдает моя работа. С каждым днем я погружаюсь все глубже и глубже в трясину посредственности. Я не вижу впереди

просвета. Поверьте, я даже не решаюсь заглядывать в будущее», — писал Дебюсси Анри Ванье 16 сентября 1885 года.

Неудивительно, что сочинения Дебюсси для Академии изящных искусств не получили одобрения.

Вначале он отправляет в академию симфоническую оду под названием «Зулейма». Его творческого вдохновения хватило лишь на две ее части. В октябре 1885 года композитор отказывается закончить эту работу, ссылаясь на то, что «эти дурацкие стихи (Жоржа Буайе) велики лишь своей длиной». Решив, что ему больше повезет с Банвилем, он принимается сочинять музыку к одной из его комедий под названием «Диана в лесу». Однако вскоре сталкивается с новой проблемой: ему никак не удается воплотить в музыке свой замысел. «Я взялся за работу, которая оказалась мне не по плечу. Она не похожа на предыдущую. Мне приходится искать новые формы. <…> Я хотел бы, чтобы музыка была лиричной и главная тема не заглушалась бы оркестром», — писал Дебюсси Анри Ванье 19 октября 1885 года, а 7 декабря сообщал Клавдию Поплену: «Я хотел бы сочинить такую музыку, которая в некотором смысле придавала бы новое звучание стихам…» Эта концепция соответствует идеалу, которого он достиг в опере «Пеллеас и Мелизанда». Он стремился к нему еще в ту пору, когда ему было всего 23 года. Дебюсси воплотил в жизнь свою мечту лишь через 20 лет. Не прошло и года, как композитор оставил незаконченным проект «Диана в лесу». Из письма Дебюсси Эмилю Барону, сентябрь 1886 года: «Я и мое вдохновение находимся немного не в ладах друг с другом. Выбросить из головы творческий замысел для меня так же легко, как вырвать зуб». За неимением лучшего по настоянию руководства академии Дебюсси снова берется за «Зулейму». Следует признать, что без всякого удовольствия и в самом дурном расположении духа: «Все, что было раньше написано, внушает мне отвращение, а доработка — самая тоскливая из всех работ». Академическое жюри дало весьма негативную оценку этому произведению: «Похоже, что этот стипендиат, к нашему большому сожалению, в настоящее время занимается только тем, что сочиняет странную, непонятную и неприемлемую для исполнения музыку. Несмотря на отдельные отрывки, не лишенные некоторой выразительности, вокальная часть его сочинения не представляет интереса ни с мелодической, ни с декламационной точки зрения».

После «Зулеймы» Дебюсси подготовил в качестве второй отчетной работы для академии симфоническую сюиту для оркестра, фортепиано и хора под названием «Весна». Вот что писал композитор 9 февраля 1887 года парижскому книготорговцу Эмилю Барону, ставшему его новым доверенным

лицом:

«Я задумал создать произведение с особым колоритом, которое способно передать как можно больше ощущений и эмоций. <…>

Я хочу музыкальным языком рассказать о медленном и болезненном возникновении существ и предметов в природе, о их развитии и расцвете, завершающемся яркой радостью возрождения к новой жизни. И все это, естественно, без программы, поскольку испытываю глубокое презрение к музыке, написанной строго по тексту литературного произведения, которое навязали композитору. Итак, вы можете понять, какой образной силой должна обладать такая музыка. Я не знаю, смогу ли достойно справиться с этой задачей».

Что касается «Весны», то Академия изящных искусств была не менее скупой на похвалу:

«Господин Дебюсси нисколько не грешит ни банальностью, ни безвкусицей… Желательно, чтобы он впредь остерегался такого расплывчатого импрессионизма, который является одним из самых опасных врагов правдивости в произведениях искусства. Первая часть симфонической пьесы представлена прелюдиями в темпе адажио, мечтательность и изысканность которых приводят к неясности. Вторая же ее часть является причудливой и бессвязной трансформацией первой, которую ритмические комбинации по крайней мере делают немного более ясной и приемлемой. Академия ждет и надеется на лучшее»…

Что же касается третьего задания, то «Дева-избранница» была закончена уже в Париже в 1888 году.

Ни изобразительное, ни музыкальное искусство итальянцев не произвело большого впечатления на французского композитора. Он также остался равнодушным и к религиозному аспекту Рима. «Это скопление скульптур, живописных полотен, мозаики я нахожу немного похожим на театральные декорации. В церквях у Христа вид заблудившегося скелета, который меланхолично задается вопросом, зачем его здесь выставили людям на обозрение», — писал он Анри Ванье в конце ноября 1885 года. Между тем на Дебюсси произвели неизгладимое впечатление две мессы, которые он слушал в церкви Санта-Мария-дель-Анима. Первая месса сопровождалась церковной музыкой Джованни Пьерлуиджи Палестрины, вторая — Орландо ди Лассо, двух композиторов XVI века.

«Эти два музыканта — настоящие мастера, в особенности Орландо. Он более колоритная личность, чем Палестрина. Я считаю, что самой сильной стороной композиторов было владение искусством контрапункта[47]. Контрапункт — самая

неприятная вещь в музыке, но у них он становится великолепным, подчеркивая сущность слов с неслыханной глубиной, а иногда встречаются сплетения мелодических рисунков, которые подобны миниатюрам очень старых молитвенников. Вот когда музыкальное ощущение пробудилось во мне», — писал Дебюсси Анри Ванье в конце ноября 1885 года.

Ашиль Дебюсси окончательно покинул виллу Медичи 2 марта 1887 года.

Все музыкальные композиции, связанные с конкурсом на соискание Римской премии, в том числе сочинения, которые Дебюсси посылал в академию, можно было бы не включать в список его работ, поскольку они наносят вред его славе композитора. Они были лишь уступками музыканта академическим требованиям. И все же их можно рассматривать как опыт в некий переходный момент, во время которого у молодого композитора при отсутствии удачных композиций уже созрел план его музыкальных поисков.

По приезде в Париж в книге жизни двадцатилетнего музыканта была перевернута еще одна страница. Ему предстояло найти свое место во французском музыкальном мире.

ГОДЫ БОГЕМНОЙ ЖИЗНИ. 1887-1889

Я задаюсь вопросом: как мне следует поступить при моей необщительности, чтобы найти свой путь и не потеряться на этой «ярмарке тщеславия». Я предчувствую, сколько бед и неприятностей ждет меня впереди.

Из письма Дебюсси Эрнесту Эберу.

17 марта 1887 года

В приподнятом настроении от того, что закончилась римская ссылка, но без всякого представления о том, как будет развиваться в дальнейшем его музыкальная карьера, Дебюсси с трудом возвращался к прежним привычкам и восстанавливал былые связи. Так, в письме Эрнесту Эберу он жалуется на своих друзей: «Слишком занятый Видаль сделал одолжение, согласившись позавтракать со мной! Леру любезно назначил мне встречу на углу улицы между двумя свиданиями! Пьерне! К нему я даже заходить боюсь». Что касается карьеры и стабильного финансового положения, Дебюсси никогда не строил планов на будущее. Он был несказанно удивлен тем, каких успехов достигли его товарищи. Однако строгие принципы, которыми он руководствовался, запрещали ему идти по проторенному пути. Он не искал легкой славы: «Искусство следует творить не больше чем для пяти человек. И это должны быть самые любимые люди! Стремиться к тому, чтобы завоевать признание толпы завсегдатаев парижских Больших бульваров, светских дам и господ, боже мой, какая это скука!»

Дебюсси поселился у своих родителей в доме 7 на Берлинской улице. По сравнению с предыдущей квартирой на улице Клапейрон, новое жилище было более просторным и в комнаты Ашиля был отдельный вход. Он возобновил свои визиты к Ванье, однако от былой сердечности в их отношениях не осталось и следа. Маргарита Ванье дает свою оценку той ситуации, в которой оказался композитор. Выяснилось, что возвращаться к парижской жизни гораздо труднее, чем он предполагал:

«Когда он окончательно вернулся, былой близости между нашей семьей и им уже не было. Он изменился, да и мы тоже не остались такими, какими были раньше. К тому же мы переехали в

другую квартиру, завели новых друзей. С его необщительным и замкнутым характером он больше не чувствовал себя своим в нашем доме.

Тем не менее он все еще приходил к нам по вечерам сыграть то, что сочинил, когда находился вдали от нас. Перед тем как уехать в Рим, он оставил у нас большую часть своих рукописей. Теперь же забрал многие работы, которые собирался в дальнейшем использовать в своем творчестве. Он заходил также к нам, чтобы спросить совета, узнать наше мнение и даже попросить материальной помощи. В то время он уже не жил в своей семье, известность к нему еще не пришла, а надо было на что-то жить. И тогда он, желая доставить удовольствие моим родителям, решил давать мне уроки фортепиано и гармонии. Но какой же он был плохой учитель! Ни капли терпения. Он не мог простыми и понятными словами объяснить учебный материал юному созданию, находившемуся перед ним. Мне надлежало успевать схватывать на лету все, чему он пытался научить меня. Нам пришлось отказаться от уроков… Затем мало-помалу у него также появились новые знакомые, он перестал посещать нас, и мы никогда больше его не видели».

Нельзя сказать, что по возвращении из Рима Дебюсси переживает большой творческий подъем. За желанием держаться в стороне от легкого пути в творчестве кроются трудности, с которыми он столкнулся при создании своей новаторской музыки. С конца декабря 1887-го и на протяжении 1889 года он сочиняет цикл романсов под названием «Пять стихотворений Бодлера» для голоса и фортепиано. Эти произведения были опубликованы в феврале 1890 года тиражом 150 экземпляров для распространения по подписке и предназначались для узкого круга любителей музыки. Вот что пишет по этому поводу Дебюсси Раймону Бонеру 10 февраля 1890 года: «Я не собираюсь потрясти воображение моих современников невероятными мелодиями и звуками. Я просто ищу одобрения людей, которые, как и ты, не в восторге от слишком легких, созданных как будто под копирку музыкальных произведений и любят музыку как таковую».

В 1888 году вдова Жиро, которую Дебюсси называл «сочувствующим и филантропическим издателем», публикует его «Забытые ариетты», которые он сочинил на вилле Медичи на стихи Верлена. В конце того же года он заканчивает «Маленькую сюиту» для фортепиано в четыре руки, опубликованную в феврале 1889 года издательством «Дюран, Шенберк и Ко».

В период между 1887 и 1889 годами Дебюсси передает этому издательству переложение увертюры к опере Вагнера «Летучий голландец» для двух фортепиано в четыре руки, а также

переложение «Этюдов в форме канона» Шумана. Он занимался и переложением музыки к балетным сценам оперы Сен-Санса «Этьен Марсель», хотя брался за этот труд исключительно из-за необходимости заработать на кусок хлеба. Дебюсси был не самого высокого мнения о музыке Камиля Сен-Санса: «Он сочиняет оперы с душой старого закоснелого автора симфоний». В том же 1888 году Дебюсси как лауреат Римской премии заканчивает третье творческое задание — кантату «Дева-избранница» для женского голоса с оркестром на сюжет Данте Габриэля Россетти[48], более известного как живописец, один из основателей Братства прерафаэлитов[49], чем как поэт. Несмотря на то что Дебюсси с большим опозданием представляет свою работу, она получает положительную оценку, поскольку новаторство композитора не так режет академическое ухо: «Выбранный текст написан прозой и носит довольно неопределенный характер, но сопровождающая его музыка не лишена поэзии и очарования, хотя еще содержит отпечаток тех модных системных тенденций в экспрессии и форме, в которых академия уже имела повод упрекнуть композитора. Однако эти приемы и тенденции проявляются в данном случае не так явно. Кажется, что в некоторой степени они оправданы природой и неясностью самого сюжета».

Замкнутый характер не помешал Дебюсси 8 января 1888 года вступить в члены Национального музыкального общества. Он обязался в музыкальном сезоне 1888/89 года представить часть оркестровой музыки… За неимением нового произведения композитор предложил весной 1889 года «Деву-избранницу», однако ее исполнение состоялось лишь 8 апреля 1893 года.

Надо сказать, что это произведение было посвящено композитору Полю Абрахаму Дюка (1865–1935). Музыканты познакомились в 1885 году во время короткого пребывания Дебюсси в Париже. В 1887–1893 годах они постоянно встречались, чаще всего у родителей Поля Дюка. Более обеспеченные в финансовом плане, чем родители Дебюсси, они жили в просторной квартире на улице Пети-Отель по соседству с Северным вокзалом. Большую часть гостиной занимало фортепиано. Дюка входил в число новых друзей Дебюсси, среди которых были, в частности, писатели. «По приезде из Рима он понял: для того, чтобы тоньше чувствовать, надо как можно больше загружать голову. Вот почему он начал водить дружбу с интеллектуалами-писателями, что весьма расширяло его кругозор. Кроме того, у него было горячее желание обострить чувственное восприятие окружавшей его действительности и

лучше понимать ее», — вспоминал Морис Эммануэль. Дружба с писателями и знакомство с литературными новинками увеличили интеллектуальный потенциал Дебюсси. Большой вклад в дальнейшее расширение кругозора композитора внесла и Всемирная выставка 1889 года. Это событие позволило музыканту познакомиться с искусством и музыкой Ближнего Востока. Ему понравились художественные изделия, эстампы и произведения восточного искусства. Большое впечатление произвели на него театр аннамитов[50], представленный труппой из Сайгона, и традиционный индонезийский оркестр Гамелан[51], исполнявший музыку исключительно на ударных инструментах.

«Мы провели немало часов в театре аннамитов, шокировавшем немногочисленных зрителей тем, что был полной противоположностью театру Байройта[52]. Это время не было потерянным для Дебюсси. Он без конца слушал яванскую музыку, наслаждаясь многообразием ритмов ударных инструментов оркестра Гамелан, неистощимого в комбинациях высоких или низких тембров, аккомпанирующих артистов, исполняющих изумительные национальные танцы», — вспоминал Робер Годе[53].

Эта музыка, априорно менее цивилизованная, не подчиняющаяся каким-либо правилам и условностям, от которых мечтал освободиться Дебюсси, произвела на молодого композитора неизгладимое впечатление. И даже 23 года спустя он все еще будет продолжать восхищаться этой музыкой, что доказывает, какое огромное влияние она оказала на него.

«Существовали раньше и даже существуют до сих пор, несмотря на тот хаос, который приносит цивилизация, замечательные малые народы, которые обучаются музыке так же просто и легко, как ребенок начинает дышать, появившись на свет. Морской прибой, шум ветра, шепот листвы и множество других звуков, к которым они внимательно прислушиваются, — это и есть их консерватория. Эти музыканты никогда не заглядывают в нотные тетради. Их традиции живут в старинных песнях и народных танцах, в которые каждое новое поколение на протяжении веков вносит свой творческий вклад. Между тем яванская музыка соблюдает один контрапункт, рядом с которым сочинения Палестрины кажутся детской игрой. Когда слушаешь эту музыку без предвзятого мнения, вскоре попадаешь под чары этих “ударных” инструментов. И тогда приходится признать, что наша европейская музыка — это дикие звуки, доносящиеся из ярмарочного циркового балагана», — писал Дебюсси.

Восторженный поклонник этих музыкальных направлений, Дебюсси сумел использовать их в своем творчестве. Восточные

темы, представленные простыми и повторяющимися мелодиями, звучат во многих произведениях композитора, в том числе в сюите под названием «Для фортепиано», в фортепианных циклах «Пагоды» и «Эстампы», написанных в 1903 году. В рамках Всемирной выставки Николай Андреевич Римский-Корсаков и Александр Константинович Глазунов дирижировали на концертах, в программу которых входили произведения композиторов «Могучей кучки». Дебюсси присутствовал на этих концертах и еще ближе познакомился с русской музыкой. Все, что молодой композитор услышал и увидел на Всемирной выставке, произвело на него гораздо большее впечатление, чем две поездки в Байройт, которые он осуществил в 1888 и 1889 годах за счет любителя музыки Этьена Дюпена, который их оплатил.

В Байройте Дебюсси встречает своих знакомых музыкантов, Поля Дюка и Эрнеста Шоссона, а также художника Жака Эмиля Бланша, который должен нарисовать его портрет, и Маргариту Уилсон-Пелуз. Здесь же он подружился с Робером Годе. В Германии Дебюсси был на представлении опер «Парсифаль», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тристан и Изольда». Кроме того, в 1893 году в Париже он слушал «Лоэнгрина», «Золото Рейна» и «Валькирию». Однако Дебюсси теперь уже не столь пылкий почитатель композиторского таланта Вагнера, каким он считал себя раньше. К великому немецкому музыканту Дебюсси испытывает двойственное чувство, о чем не замедлит поведать в своих письмах. С течением времени он публично выскажется по поводу авторитарности автора «Парсифаля». Вот какими впечатлениями делится Дебюсси во время своего второго путешествия в Байройт со своим бывшим консерваторским преподавателем и убежденным поклонником Вагнера Эрнестом Гиро:

«Его главные музыкальные темы похожи на пилы или катапульты! Почему Вагнер не был сыт ими по горло после того, как закончил “Тристана Изольду” и “Нюрнбергских мейстерзингеров”? Опера “Нибелунги”, где все же есть отрывки, которые весьма впечатляют меня, представляет собой своеобразную машину для трюков. Хотя “Нибелунги” и оказали влияние на дорогую моему сердцу оперу “Тристан и Изольда”, мне грустно от того, что я охладел к ее автору».

Дебюсси всегда остерегался превратиться в теоретика. Он считал, что каждый артист должен писать то, что чувствует. Между тем дискуссия Дебюсси и Эрнеста Гиро, записанная Морисом Эммануэлем, позволяет нам составить представление об эстетической позиции молодого композитора, о его музыкальных планах, поскольку он уже задумал писать музыку к опере

«Пеллеас и Мелизанда». Музыкальные замыслы Дебюсси уже показывают его независимость от консерваторских догм, а также и от влияния творчества Вагнера, бывшего для него ранее образцом для подражания. К двадцати семи годам Дебюсси уже имел твердые музыкальные убеждения, которым будет верен до конца своих дней. Оперную музыку он находил слишком тяжелой. В его представлении в опере должны петь только в случае, если этого требует необходимость. Тишина на оперной сцене тоже может быть выразительной и красноречивой.

Период творческих исканий и открытий, а именно 1887–1889 годы, ознаменовался для Дебюсси началом новых дружеских отношений. Некоторые из них будут поддерживаться на протяжении довольно долгого времени. Композитор часто бывает в доме доктора Мишеля Петера, который устраивает литературные и музыкальные вечера. Дебюсси подружится с сыновьями доктора Мишелем и Рене. Последнему было всего 11 лет, когда он впервые увидел Ашиля. «Его ассирийская внешность, темные волосы и смуглая кожа, отрывистая речь, мифологическое имя напугали меня», — рассказывал Рене в своей книге воспоминаний о музыканте. Дебюсси познакомился с друзьями доктора — финансистом Этьеном Дюпеном и молодым бельгийским художником Леопольдом Стевенсом, тоже художником, известность которому принесли картины, на которых были изображены элегантные женщины, погруженные в меланхолические размышления. Отец Леопольда Альфред Стевенс приехал в Париж в возрасте двадцати одного года. Вскоре он вошел в круг друзей Эдгара Дега, Эдуара Мане и Берты Моризо[54]. Дебюсси часто приходил к Стевенсам на улицу Кале. Молодому композитору была по душе творческая атмосфера этого дома, он любил вести беседы с Альфредом и Леопольдом, но больше всего его тянуло сюда из-за сестры Леопольда Катрины, перед обаянием которой он не смог устоять. Стройная блондинка, «красивая девица с некоторой чертовщинкой в глазах», как заметил друг Альфреда Эдмон де Гонкур[55], — это был как раз тот тип женщины, который нравился Дебюсси. Он воплотил его в образе Мелизанды в опере «Пеллеас и Мелизанда». Помимо всего прочего, Катрина любила музицировать и сочинила несколько романсов на стихи Альфреда Мюссе. Несколько лет спустя, когда у Стевенсов возникли финансовые проблемы, Дебюсси, испытывавший такие же затруднения, сделал предложение Катрине, пообещав, что очень скоро опера «Пеллеас и Мелизанда» будет поставлена на сцене. Молодая женщина самым любезным тоном отказала ему.

Дебюсси был завсегдатаем не только салонов своих богатых

друзей, его часто видят в книжной лавке независимого искусства, а также в кафе и кабаре, где собираются представители артистической и литературной богемы. Книжный магазин находился на Шоссе д'Антен. «Прохожий с улицы мог разглядеть сквозь витринное стекло тесное помещение с книжными полками, картинами и гравюрами в духе символизма на стенах, что не оставляло никаких сомнений в художественной направленности заведения». Сюда нередко заглядывали Поль Верлен, Стефан Малларме, писатель Вилье де Лиль-Адан, поэт-символист Жюль Лафорг. Хозяином книжного магазина был Эдмон Байи. «Коротышка в очках с золотой оправой был весьма неординарной личностью. Он был не только издателем, но и музыкантом, а также интересовался оккультизмом», — характеризовал его Анри де Ренье[56]. «Вы даже не можете себе представить, насколько хорошо этот коротышка разбирается в вопросах искусства, — писал Дебюсси Андрею Понятовскому, одному из своих друзей, в феврале 1893 года, — к тому же он обладает таким неуступчивым характером, что порой пугает меня». Анри де Ренье, частенько заглядывавший в книжный магазин Эдмона Байи, чтобы поговорить о литературе, не раз встречался там с Дебюсси:

«Он входил, ступая тяжело и бесшумно. Как сейчас вижу перед собой его полноватую фигуру, матово-бледное лицо, пронзительный взгляд черных глаз из-под тяжелых век, удивительно высокий лоб, на который падала длинная вьющаяся прядь волос. В его облике было нечто кошачье и одновременно цыганское, указывавшее на пылкое воображение и целеустремленность. Мы беседовали. Дебюсси слушал, листал какую-нибудь книгу, рассматривал гравюры. Ему нравились книги, изящные безделушки, но всегда он возвращался к разговору о музыке. Он мало говорил о себе, но весьма строго судил своих коллег-музыкантов. Его критические высказывания не касались лишь Венсана д'Энди и Эрнеста Шоссона. Он был интересным собеседником. И все же держался как бы на расстоянии, особняком. Мы часто встречались с ним, но я не могу сказать, что хорошо его знал. В то же время я искренне им восхищался.

Был некий шарм в его слегка гнусавом голосе, а в нем самом нечто свободное и резкое, что-то от калабрийского пастуха и оркестрового музыканта одновременно».

Дебюсси с большим вниманием прислушивался к литературным и эзотерическим спорам завсегдатаев книжного магазина. Он уже не казался среди них чужаком. В начале 1890 года он передал на реализацию Эдмону Байи свои «Пять стихотворений Бодлера» для голоса и фортепиано.

Композитор переходил на другой берег Сены, чтобы дойти до бульвара Сен-Мишель и кафе «Вашет», где встречались поэты-символисты, в частности Жан Мореас[57], автор «Манифеста символизма», опубликованного в газете «Фигаро» 18 февраля 1886 года. Здесь Дебюсси продолжил свое литературное образование и окончательно сформировал свои эстетические и музыкальные вкусы. Композитор искал пути воплощения в музыке идей символистов. Общение с поэтом греческого происхождения Мореасом не всегда было дружественным. «Они действовали друг другу на нервы до такой степени, что принимались спорить. Вскоре нельзя было понять, кто из них над кем подтрунивал», — вспоминал Робер Годе.

У Дебюсси, однако, сохранились привычки жителя правобережья Сены, где он проживал с детских лет. Он часто заглядывал в таверну «Вебер», что на улице Руайяль.

«Он заказывал пинту, а то и две пива, закусывая в зависимости от времени суток либо сандвичем с гусиной печенью, либо куском сочного жареного мяса, к которому был весьма не равнодушен. Если случалось так, что он встречал приятного собеседника, то гулянка продолжалась до позднего вечера и заканчивалась походом “к соседу”: в “Рейнольд”, крошечный бар», — вспоминал Рене Петер.

В таверну «Вебер» заглядывали Поль Жан Туле, Шарль Моррас, Леон Доде, Жан Лоррен, Жан де Тинан, а также Рейнальдо Хан и Пруст[58], с которым у Дебюсси со временем сложились более или менее близкие дружеские отношения.

Дебюсси был постоянным посетителем и кабаре «Черный кот»[59]. Это развлекательное заведение пользовалось не самой лучшей репутацией у блюстителей нравственности. Конечно, если верить Эдмону де Гонкуру, распространявшему о кабаре скабрезные анекдоты. При этом он уверял всех, что нога его туда не ступала. Когда композитор начал посещать кабаре, то это уже было процветающее заведение. Оно располагалось рядом с площадью Пигаль на улице Лаваль (теперь это улица Виктора Массе). В кабаре ставили многочисленные музыкальные спектакли, а также давал свои представления театр теней. Какое-то время здесь работал в качестве пианиста Эрик Сати. Вполне вероятно, что именно здесь Дебюсси и познакомился с ним. Во всяком случае, это более вероятно, чем то, что они подружились еще раньше — в консерватории, где Сати долго не задержался. Он был еще меньше, чем Дебюсси, расположен подчиняться суровым консерваторским правилам. Теперь же Сати вел настоящую богемную жизнь. Мы не располагаем ни одним серьезным

свидетельством, которое позволило бы установить точную дату встречи двух музыкантов.

Возможно, она произошла позднее, в 1892 году, поскольку автор «Гимнопедии» рассказывает, что присутствовал при сочинении «Квартета» для двух скрипок, альта и виолончели, начатого в том самом году. Товарищеские отношения между двумя композиторами, попытавшимися сломать устои, сложившиеся в музыкальном мире, на удивление их друзей, продлились до последних дней жизни Дебюсси. Сати постоянно приходил к нему обедать. Только несколько писем Сати и его записки дают представление о том, что связывало эти творческие личности, о чем нам мало что известно из-за отсутствия документов:

«Его характер, в сущности, был весьма милым. Когда он был не в духе, мог и “вспылить”, после чего не держал на вас ни малейшего зла. Он не обижался на вас за “свою” резкость, а в общем демонстрировал свой простодушный эгоизм, что, уверяю вас, не было лишено своей прелести.

Как только я впервые увидел его, меня тут же потянуло к нему. Мне захотелось постоянно быть рядом с ним, и мне выпало такое счастье. На протяжении тридцати лет мы понимали друг друга с полуслова, нам не нужны были лишние объяснения. Казалось, что мы знали друг друга всегда.

Я присутствовал при его творческом становлении. “Квартет”, “Песни Билитис”, “Пеллеас и Мелизанда” родились в моем присутствии. Я до сих пор не могу забыть восторга, который испытывал, слушая его музыку, поскольку в тот момент я наслаждался новаторскими поисками музыканта».

И наконец, Дебюсси часто назначал встречи в таверне «У Пуссе», называемой в просторечии «Дно бутылки», располагавшейся на перекрестке улицы Шатоден, тогда как другая таверна — «Малый Пуссе» — находилась на Итальянском бульваре. «Знаменитости тех времен рассуждали о возвышенных и тонких материях, потягивая пиво под тушеную свинину с кислой капустой или под раки», — вспоминал Рене Петен. Таверна на перекрестке улицы Шатоден была открыта в 1879 году Фернандом Пуссе. Ее завсегдатаями были писатели Вилье де Лиль-Адан и Жорж Куртелин, комедиограф Жорж Фейдо, а также Андре Антуан, театральный режиссер-постановщик, «застенчивый острослов», как его называл Рене Петер, и поэт Катюль Мендес.

В апреле 1890 года Дебюсси передал права на «Фантазию для фортепиано с оркестром» издателю Полю де Шудену[60].

Хотя ее партитура не была издана, композитор не терял связи с Полем де Шуденом, поскольку его издательский дом

пользовался хорошей репутацией.

Вначале «Фантазия для фортепиано с оркестром» предназначалась для передачи в академию в качестве выполнения четвертого задания. Однако Дебюсси предпочел предложить ее Национальному музыкальному обществу. Он посвятил «Фантазию для фортепиано с оркестром» своему товарищу по консерватории Рене Шансарелю. Дебюсси работал над этим произведением в апреле и мае 1889 года, когда два месяца гостил у Мишеля Петера-сына в Сент-Эногаре. Законченная в начале 1890 года «Фантазия для фортепиано с оркестром» должна была быть представлена широкой публике 21 апреля того же года, а соло на фортепиано должен был исполнять Шанса-рель. Однако дирижер оркестра Венсан д'Энди объявил, что оркестр сыграет только первую из трех частей произведения, поскольку программа музыкального вечера оказалась перегруженной. Дебюсси не согласился с этим решением и забрал с пюпитров оркестровую партию сразу же после репетиции, чтобы помешать ее исполнению. 2 апреля 1890 года композитор написал письмо Венсану д'Энди, в котором извинился за свой поступок. Он объяснил, что «исполнение одной первой части "Фантазии для фортепиано с оркестром" создаст о ней ложное представление». Согласно воспоминаниям Поля Пужо, адвоката и меломана, возможно, была и другая причина такого поступка композитора. Вот как он описывает вторую репетицию «Фантазии для фортепиано с оркестром» в концертном зале Эрар:

«Дебюсси был очень хорош собой, одетый во все черное с головы до пят. В рубашке из мягкой ткани с глубокими складками, в свободно повязанном галстуке. Наш принц тьмы в окружении друзей, высказывавших одобрение результатом его работы. Дебюсси был молчалив и сосредоточен. Когда мы прощались после посещения пивной "У Мюллера" перед фонтаном Мольера, Дебюсси признался мне: "Я заберу 'Фантазию' ". — "Почему? Вам не понравилось исполнение?" — "Нет-нет, просто мой финал меня разочаровал". Не было смысла настаивать: если дело касалось музыки, он становился несговорчивым».

Морис Эммануэль также свидетельствует, что Дебюсси не был удовлетворен своим сочинением. «Закончив работу, Дебюсси стал корить себя за допущенный промах: то, что вышло из-под его пера, противоречило убеждениям композитора. Он отрекся от своей "Фантазии". Ему показалось, что от нее веет скукой школы по причине слабой разработки темы и контрапунктических нагромождений. И то, за что его хвалили некоторые меломаны, он посчитал ошибкой». Дебюсси никогда больше не возвращался

к этой работе и отказывался издавать партитуру. Здесь проявилось стремление композитора к совершенству, а также недовольство тем, что его произведение было сокращено на две трети. Впоследствии Дебюсси доработал оркестровку «Фантазии», поскольку это произведение было дорого его сердцу. Впервые она была исполнена лишь в ноябре 1919 года в Лондоне после смерти композитора. Соло на фортепиано исполнил Альфред Корто[61]. Партитура была издана годом позже.

Столь несчастливая от рождения «Фантазия для фортепиано с оркестром» была куплена издательским домом Поля де Шудена благодаря вмешательству Катюля Мендеса (1841–1909) — поэта, драматурга, автора романов и оперных либретто, истинного поклонника музыкального творчества Вагнера. Мендес был женат на Жюдит, одной из дочерей Теофиля Готье[62], затем ушел от нее к Августе Ольмес. Он был старше Дебюсси почти на 20 лет. Мендес вовсе не случайно помог молодому композитору. Робер Годе рассказывал: «Дебюсси получил короткое письмо, подписанное Катюлем Мендесом. Музыкант был весьма смущен и озадачен теми лестными словами, которыми его осыпал поэт. За письмом последовал визит его автора. За визитом — прослушивание. Он похвалил композитора и заставил его закончить работу, пообещав оказать содействие в ее публикации. В результате партитура была отпечатана на хорошей бумаге». Автор многочисленных либретто Катюль Мендес уже долгие годы хранил в ящике письменного стола написанное им либретто к опере «Родриго и Химена». Он предложил Дебюсси сочинить музыку к этому произведению. Молодой композитор согласился, поскольку чувствовал себя обязанным Мендесу и очень нуждался в деньгах ввиду отсутствия постоянного заработка. Парнасская поэзия Мендеса не соответствовала вкусу Дебюсси, предпочитавшего поэтов-символистов. Кроме того, Дебюсси уже имел печальный опыт работы по заказу, когда сочинял музыкальные отрывки для предоставления на конкурс на соискание Римской премии, а затем выполнял учебные задания для академии. Сочинять музыку в определенных рамках не способствовало полету его вдохновения и противоречило его творческим принципам.

Как вспоминает все тот же Робер Годе, «Дебюсси мог свободно творить только по собственным строгим законам. Выбор поэтических произведений для его музыки зависел от природы его творческого гения». Все же Дебюсси сочинил музыку к двум актам оперы, а затем отказался от этой затеи. Существует легенда, что столик, за которым композитор работал в кафе, опрокинулся и партитура сгорела, что и положило конец этому

проекту. Но это легенда в чистом виде, поскольку Альфред Корто купил рукопись. Партитура впервые была издана в 2003 году в издательском доме Дюрана. Но если своей покупкой Корто опроверг одну легенду, то стал автором другой. Он полагал, что Мендес встретился с Манюэлем Ашилем Дебюсси в Неаполитанском кафе, где тот играл в домино. Отец композитора якобы попросил поэта, имевшего большие связи в мире искусства, помочь его сыну. Помимо того, что молодой композитор посещал кафе, где собиралась артистическая и литературная парижская богема, чаще, чем его отец, трудно представить, что он согласился на проект, родившийся по протекции его отца.

Хотя опера «Родриго и Химена» не вдохновила Дебюсси, 1890 год все же оказался для него весьма плодотворным. И это случилось после двух лет творческих поисков, размышлений, художественных и музыкальных экспериментов. Этот год ознаменовался также новыми встречами, в частности с Малларме.

ВОКРУГ ПРЕЛЮДИИ «ПОСЛЕПОЛУДЕННЫЙ ОТДЫХ ФАВНА». 1890-1894

Упорный и неутомимый поиск — идеал любого искусства.
Из письма Дебюсси Андрею Понятовскому. Февраль 1893 года

В письме Роберу Годе от 25 декабря 1889 года едва оправившийся от пневмонии и продолжавший борьбу против того, что он называет «тенденциями к большой печали», композитор подписывается уже не «А. Дебюсси», а «Кл. А. Дебюсси». Это означает, что отныне он воспринимает свое второе имя, которое ему дали родители, как первое, а вскоре и как единственное. В 1892 году на пороге весны музыкант окончательно отказывается называться Ашилем и подписывается только как Клод. В 1893 году он еще несколько раз будет использовать свое двойное имя Ашиль Клод в письмах, адресованных Эрнесту Шоссону. То, что можно было бы принять за некое кокетство или несущественную деталь, свидетельствует о том, что композитор охвачен жаждой перемен, отражавшейся и в его творчестве, и в личной жизни.

В конце 1889 года в жизнь Клода вошла молодая женщина Габриэль Дюпон. Насколько известно, после любовной связи с Мари Бланш композитор впервые вступил в серьезные отношения с представительницей слабого пола. Ее имя он написал в посвящении к первому акту оперы «Родриго и Химена» в апреле 1890 года. Габриэль являлась уроженкой города Лизье и была на четыре года моложе Клода. Красивая, зеленоглазая, с пышной копной темно-русых волос, которые она обесцвечивала, чтобы сойти за блондинку, она оставила родную Нормандию, чтобы попытать счастья в Париже. Какое-то время Габриэль работала помощницей модистки. В тот момент, когда она познакомилась с Дебюсси, у нее была любовная связь с графом де Вильнёв. Клод встречался с Габриэль несколько месяцев, прежде чем решился предложить ей жить под одной крышей. «Она была не самой легкомысленной из всех блондинок, которые встречались на моем жизненном пути. У нее были довольно крупный подбородок, тонкие запястья и лодыжки, кошачий взгляд. Она стоически и, можно сказать, с благородством пошла на то, чтобы разделить

“нищету на двоих”», — писал о ней Рене Петер. Решительная и смелая, Габриэль Дюпон была рядом с композитором в его самые трудные годы. «У нас были бурные сцены из-за острой нехватки денег», — позднее призналась она. Романтическая внешность Габи, как ее называли друзья, соответствовала типу женщин, воспетых такими поэтами, как Бодлер или Верлен. Несмотря на то, что его чувства к Габриэль значительно отличались от тех, какие он испытывал к Мари Бланш Ванье, Дебюсси был по-настоящему ею увлечен. Вот и Рене Петер был не далек от истины, когда писал, что «женщина всегда интересовала его больше, чем женщины». Дебюсси в музыке воплощал свои грезы и мечты о прекрасной женщине. В повседневной жизни на первом месте у него было искусство, а женщины — на втором. И только тем из них, кто серьезно занимался музыкой — Мари Бланш Ванье, а затем Эмме Бардак, — удалось заглянуть в его внутренний мир, в то время как Габи и позднее Лили так и не переступили порога его рабочего кабинета.

А пока что связь с Габи не могла не повлиять на процесс становления Дебюсси как музыканта и мужчины. Он хотел выразить в музыке свои мечты и мысли, обрести независимость от родителей, с которыми конфликтовал по причине того, что у него не было постоянного заработка. С октября 1889-го и в начале 1890 года отношения Дебюсси с родителями настолько обострились, что он переехал из квартиры на Берлинской улице к приютившему его Этьену Дюпену на бульвар Малешерб, а затем сообщил этот адрес всем, с кем вел переписку. До 1893 года композитор с перерывами работает над музыкой к опере «Родриго и Химена», словно чувствует себя обязанным выполнить заказ Катюля Мендеса. В январе 1892 года он закончил два акта оперы. «Я как в лихорадке из-за этой оперы, где все против меня и как будто с меня падают маленькие перышки, чей цвет так нравится вам…» — писал Дебюсси Роберу Годе 30 января 1892 года. Гюстав Самазейль, композитор и музыкальный критик, который был на 15 лет моложе Дебюсси, изучил партитуру оперы. Вот как он комментирует слова музыканта: «Что бы он сам ни говорил, не думайте, что самобытность Дебюсси не проявляется в “Родриго и Химене”. Нежная тональность прелюдии к первому акту погружает нас в поэтическую и музыкальную атмосферу, аналогичную той, которая была в “Деве-избраннице”, в том числе в отдельных частях “Фантазии для фортепиано с оркестром”. И в наши дни для многих эта музыка сохраняет юношескую свежесть».

По собственной инициативе Дебюсси работал в 1889 году над музыкой к драме «Аксель» еще одного завсегдатая таверны «У

Пуссе» Вилье де Лиль-Адана. Как и его друг Мендес, большой поклонник Вагнера, друживший также с Бодлером и Малларме, Вилье де Лиль-Адан проявил себя в артистическом мире как один из первых символистов. И хотя Дебюсси никогда не был близким другом писателя, в то время уже больного раком, который вскоре сведет его в могилу, эта фрагментарная работа над «Акселем» стала для композитора еще одним шагом к символизму.

В 1890–1891 годах Дебюсси оставляет на время сочинение романсов ради фортепианной музыки. Партитуры его многочисленных произведений будут опубликованы издательством Поля де Шудена в 1891 году. Дебюсси продает издателю права на «Шотландский марш» для фортепиано в четыре руки, выполненный по заказу одного шотландского генерала, затем «Романтический вальс», «Славянскую балладу», «Штирийскую тарантеллу», «Грезы» и «Мазурку». Дебюсси уступает издателю за 200 франков[63] права на первую версию «Бергамасской сюиты», которая будет опубликована лишь в 1905 году в издательстве Фромона[64]. Частью этой сюиты является знаменитый ноктюрн «Лунный свет», первоначально названный «Сентиментальная прогулка». Это произведение, так же как «Грезы», необыкновенной легкостью аккордов, прозрачностью атмосферы, повторением одной и той же музыкальной темы напоминает прелюдии и ноктюрны Шопена. Романтизм этого произведения удачно сочетается с импрессионистской тональностью.

В том же 1890 году Дебюсси сочиняет две «Арабески». На этот раз он передает права на свое произведение издательству Дюрана за те же две сотни франков. Между 1906 и 1912 годами две «Арабески» будут много раз переписываться. Первая из них войдет в число произведений, чаще всего исполняемых композитором. Несмотря на это, так же как и в случае с «Лунным светом», популярность придет к первой «Арабеске» еще не скоро. Между 1891 годом, датой издания, и 1903 годом будет продано только 400 экземпляров ее партитуры. И наконец, 30 августа 1890 года Дебюсси уступает издателю Жюльену Амелю права на три романса на слова Верлена и один романс на стихи Поля Бурже. Эти сочинения Дебюсси так никогда и не будут опубликованы. Такая же участь постигнет «Грезы» и «Мазурку», права на которые композитор продал в марте того же года Шудену. За все свои сочинения музыкант выручил всего 500 франков. Вдова Этьена Жиро, занимавшаяся филантропией, опубликовала два других романса Дебюсси, сочиненных в 1881 году: «Полевой цветок» на слова Андре Жиро и «Прекрасный вечер» на стихи Поля Бурже.

В память о любовной связи с Мари Бланш Ванье композитор

оставил себе романсы, которые посвятил этой женщине, за исключением «Мандолины» на стихи Верлена и «Сентиментального пейзажа» на слова Бурже. Надо сказать, что даже если бы Дебюсси продал издателю эти произведения, он не сильно обогатился бы. В результате этой сделки он получил бы смехотворную сумму. В последнее десятилетие XIX века финансовое положение Дебюсси оставляло желать лучшего. По сравнению с Пьерне или тем же Видалем он выглядел эдаким гадким утенком среди лауреатов Римской премии. Дебюсси не искал особых почестей. К тому же академические структуры никогда бы не предложили ему оплачиваемую должность. Более того, обезличивание искусства вызывало у музыканта такой гнев, что он бросался отстаивать, невзирая на авторитеты, элитарную музыку, предназначенную для узкого круга избранных. Дебюсси считал, что лучше оставаться бедным, но свободным, чем торговать своим искусством.

«В самом деле, Музыка с большой буквы должна представлять собой закрытую для посторонних элитарную науку, охраняемую от посторонних глаз текстами, интерпретация которых настолько долгая и сложная, что непременно обескуражит и приведет в уныние множество людей, привыкших обращаться с ней так же бесцеремонно, как с собственным носовым платком! И вот вместо того чтобы искать возможность распространять искусство с большой буквы среди широкой публики, я предлагаю учредить “Общество музыкального эзотеризма”…» — писал он Эрнесту Шоссону 3 декабря 1893 года.

И ту же тему развивал в письме Андрею Понятовскому от 9 сентября 1892 года:

«Я сохранил свой идеалистический взгляд на мир только потому, что не поддался влиянию представителей так называемых парижских артистических кругов. Однако я тоже являюсь частью этого общества и, если хотите, несмотря на всю мою бедность весьма горд тем, что эти люди еще более несчастливы, чем я»…

Вот такую крайнюю позицию занимал музыкант. Добавим к этому его замкнутый и необщительный характер, нежелание подчиняться установленным канонам и правилам. Но следует признать, что со временем его позиция немного смягчится. В качестве примера можно привести случай, когда в знак протеста против слов матери, которая сказала, что ему следует присутствовать на похоронах Эрнеста Гиро, «непослушный сын» отказался отдать последние почести своему педагогу. Однако это не означало, что он забыл его. В 1896 году, когда дирижер оркестра Гюстав Доре попросил представить ему небольшую

автобиографическую справку, Дебюсси написал о себе: «…был учеником Эрнеста Гиро», не указав имен других своих преподавателей…

Весной 1892 года Андрей Понятовский предложил композитору организовать ряд концертов в Соединенных Штатах Америки. Дебюсси тянул с ответом, поскольку сомневался в успехе. «С одной стороны, мое имя за океаном абсолютно неизвестно, а с другой, мое творчество едва ли может быть понятным “тамошней публике”», — писал он Андрею Понятовскому 9 сентября 1892 года. Несомненно, музыкант понимал, что публичные выступления могли бы поправить его финансовое положение и принести ему славу за пределами Парижа. Однако его колебания и нерешительность в этом вопросе объяснялись еще и тем, что ему не хотелось уезжать из Парижа, расставаться со своими привычками и друзьями. До конца своих дней Дебюсси так и останется домоседом, которому ненавистны даже мысли о путешествиях.

Три длинных письма, посланные Дебюсси своему благодетелю осенью 1892-го и в феврале 1893 года, представляют большой интерес еще и потому, что в них содержится некий манифест относительно его творчества и выбранной им эстетической концепции. Он делится своими взглядами на искусство и выказывает презрение к посредственности в музыкальном мире, которая, по его мнению, роняет музыку. Возмущаясь успехом «Жизни поэта» Гюстава Шарпантье[65], он заявляет:

«И все эти мелкие снобы из боязни прослыть круглыми дураками так громогласно кричат на всех углах о шедевре, что это вызывает удушье! Однако, черт побери, где Музыка! Сон, над которым приподнимают завесу тайны! Это даже не выражение чувства, а само чувство! А эти снобы хотели бы, чтобы музыка служила бы подспорьем для рассказа пошлых анекдотов!» (Из письма Андрею Понятовскому, февраль 1893 года.)

Дебюсси испытывает искренние чувства во время музыкальных концертов в церкви Сен-Жерве, которые также постоянно посещает Малларме. Еще в Риме Клод открыл для себя и оценил по достоинству церковную музыку, а теперь смог вновь ею насладиться благодаря концертам, организованным аббатом де Бюсси. В письмах Понятовскому композитор с восхищением отзывается об услышанной им старинной музыке, которая соответствует его эстетическим идеалам. Для него Музыка (он пишет это слово с большой буквы) является его религией, его святым делом:

«Пели мессу Палестрины. Изумительно и прекрасно. Эта

музыка, которая, однако, исполняется в классическом стиле и кажется исключительно чистой, воздействует эмоционально на слушателей (как это происходило в далекие времена) не посредством громких звуков, а благодаря мелодическим арабескам. В некотором роде они накладываются друг на друга, создавая уникальную музыку, мелодические гармонии…

Естественно, что музыкантов среди слушателей было совсем немного. Возможно, они подумали, что их присутствие будет неуместным, а может быть, прониклись отвращением к своим мелким жизненным заботам и устремлениям, а возможно, и к низкому ремеслу, которым занимаются»…

Дебюсси необходимо было иметь возможность идти своим путем в искусстве. В этом ему помогали щедрые меломаны или же известные музыканты. В их число входили Этьен Дюпен, семья Петер, Эрнест Шоссон, Андрей Понятовский. Были еще многие друзья, к которым он обращался с просьбой одолжить ему денег. Не следует забывать и издателей Жоржа Гартмана, а затем Жака Дюрана. Порой ему нужны были деньги на покупку какого-либо предмета искусства или книги, приобрести которую он мечтал, поскольку любовь к роскоши не покидала его. Он «обожал все, что было прекрасно, — свидетельствует Мишель Ворм де Ромили, одна из его учениц. — Ему нравился антиквариат. Он часто заглядывал в лавку, торговавшую предметами старины, которая располагалась поблизости от нашего дома на улице Виктора Гюго. Он оставлял у владельца магазина в качестве предоплаты все вырученные за уроки деньги (к отчаянию его жены, с тревогой ожидавшей возвращения мужа, чтобы оплатить обед!)». Иногда он просил взаймы по более прозаической причине. «Мне очень стыдно в этом признаться, но я просто умираю с голоду», — обращался он в письме к одному из своих друзей с просьбой одолжить ему 20 франков.

Эрик Сати, который нуждался не меньше, чем Клод, был весьма близок к истине, когда писал: «Жизнь без гроша в кармане была для него нелегкой. Еще более тяжелой она представлялась ему из-за того, что он не был ни циником, ни анахоретом. Каким-то чудом он ухитрялся писать музыку и продолжать работать над своими произведениями. Можно только удивляться тому, как это ему удавалось».

Даже если Дебюсси шел по избранному пути, не предавая своих идей, иногда он все же падал духом. Случалось так, что он с трудом писал музыку, поскольку к нему не приходило творческое вдохновение. Вдобавок ко всему композитор испытывал денежные затруднения, которые будут отравлять ему существование до конца его дней, в то время как он мечтал о

жизни творческой личности и эстета, освобожденного от житейских и финансовых забот. Вот что писал он Роберу Годе 30 января 1892 года, рассказывая о моментах, когда его охватывала тоска: «Порой невыносимо чувствовать себя изгнанником в городе, где никто тебя не ждет, где ты обречен влачить жалкое существование».

В 1892 году Дебюсси вдруг решил какое-то время пожить в Лондоне, где его друг Робер Годе работал корреспондентом ежедневной газеты «Ле темп». Не имея возможности осуществить задуманное, он увлекся англосаксонской живописью и литературой, в том числе Россетти, стихи которого он уже переложил на музыку, Эдгара По — американца, покорившего Францию благодаря Бодлеру. Дебюсси всю жизнь восхищался им. Ему нравился Шекспир, в частности, его любимыми литературными героями были Гамлет и Розалинда из комедии «Как вам это понравится». К этому списку можно добавить Тёрнера и Уистлера[66]. Они оказали на Дебюсси такое же влияние, как некоторые французские художники-импрессионисты.

В 1890–1891 годах Дебюсси расширяет круг своих знакомств, становясь завсегдатаем мест, где собираются писатели и художники. Он посещает таверну под названием «Остен бар», располагавшуюся в доме 24 по Амстердамской улице по соседству с вокзалом Сен-Лазар. В конце века это был самый большой квартал, где жили литераторы. Таверна (отель в наши дни) привлекала посетителей чисто английской атмосферой и интерьером. Здесь часто бывали Бодлер и Гюисманс[67], автор романа «Наоборот». В этой таверне Дебюсси познакомился с генералом Ридом, шотландским атташе. Рид заказал композитору, как мы уже знаем, марш. Дебюсси не говорил по-английски, роль переводчика исполнял живший в соседнем доме Альфонс Алле[68].

«Дебюсси познакомился с шотландским генералом, который предложил ему через переводчика сочинить музыку на типичную мелодию его родного края — марш графства Росс. Они быстро ударили по рукам. Совершив ряд жертвоприношений на “местный алтарь”, а именно после множества пропущенных рюмок, они распрощались в полном восторге друг от друга. Был ли генерал в таком же восторге от работы музыканта? История об этом умалчивает. Можно лишь предположить, что результат превзошел его ожидания», — вспоминал Робер Годе.

По свидетельству того же Робера Годе, именно в таверне «Остен бар» Дебюсси познакомился в 1891 году с Камиллой Клодель[69]. Ничто не предвещало, что между ними может

возникнуть крепкая дружба. Камилла Клодель «ненавидит музыку, о чем открыто говорит», — поделился своими впечатлениями Жюль Ренар после званого обеда в доме Клодель. Что же касается Дебюсси, то он был неравнодушен к изящным искусствам. Однако скульптура еще не вошла в круг его интересов. Знакомство с Камиллой Клодель помогло композитору сформировать художественный вкус и в этой области. Дебюсси обожал скульптурный портрет маленькой девочки, как одно из милых напоминаний о прошлом. Автор, воплощавший свои впечатления в мраморе, изобразил лицо ребенка, который не знает, что произойдет с ним в будущем. Камилла Клодель была младше Дебюсси на два года. Как и он, молодая женщина выбрала свой путь в искусстве. Не признавая авторитета Академии изящных искусств, она стала ученицей, а затем и спутницей жизни Родена. Согласно свидетельству Эдмона де Гонкура, который впервые увидел Камиллу Клодель на обеде у Доде, она имела «удивительную внешность, красивые, можно сказать, необыкновенные глаза. Она говорила, по-крестьянски растягивая слова». О том, что связывало композитора с Камиллой Клодель, существует единственное и довольно неубедительное свидетельство Годе: «Камилла Клодель не относилась к нему с недоверием. Скорее, он вызывал у нее любопытство, которое только возрастало с каждым днем. Наконец, однажды мне пришлось наблюдать, как она слушала его музыку с самым отрешенным видом, но в этом не было ни тени покорного смирения. Когда пианист, встав из-за фортепиано, начал разминать окоченевшие от холода пальцы, все услышали, что она произнесла, провожая его к камину: “Без комментариев, господин Дебюсси”». Из этого короткого рассказа невозможно сделать вывод, что между молодыми людьми существовали близкие отношения. Однако на его основании некоторые биографы, а затем и кинематографисты, такие, например, как Бруно Нюиттен с его фильмом «Камилла Клодель»[70], сделали из них любовников. И довольно расплывчатый текст письма Дебюсси от 12 февраля 1891 года, адресованного его другу Годе, интерпретируется как сообщение о будущем разрыве с Камиллой:

«Я все еще совсем растерян: неожиданный и грустный конец истории, о которой я вам рассказывал. Конец банальный, со сценами, а также словами, которые никогда не следовало бы произносить. Я замечал, что со мной творится нечто странное: в тот момент, когда с ее уст слетали столь жестокие слова и упреки, мне казалось, что она говорит мне что-то очень приятное! Фальшивые ноты (увы, реальные!) накладывались на звуки, которые звучали в моей душе, резали мой слух так, что я почти не

мог осознать происходящего. Однако мне пришлось это понять. Я слишком много пережил, натыкаясь на эти шипы и колючки. Мне понадобится много времени, чтобы вернуться к моему творчеству. К искусству, которое лечит любые раны. (Вот в чем заключается ирония: муки творчества всегда причиняют страдания, но все, кто их переживает, в итоге получают облегчение.) Ах! Как же я был влюблен в нее! Однако по определенным признакам я чувствовал, что она никогда не сделает встречных шагов и останется глухой ко всем моим попыткам завоевать ее сердце! Теперь мне остается лишь узнать: было ли в ней то, что я искал? Не была ли она никем и ничем? Несмотря на все, я оплакиваю потерю Мечты о мечте! Возможно, так мне будет легче перенести эту потерю!»

В этом письме ничто не указывает на то, что возлюбленной Дебюсси была именно Камилла Клодель. В то время молодая женщина состояла в прочной любовной связи с Огюстом Роденом. Трудно представить, что она могла одновременно поддерживать интимные отношения с музыкантом и вдохновлять его на столь пылкие чувства. Личность возлюбленной Дебюсси так и осталась нераскрытой. Следует отметить, что если в письме речь идет о разрыве отношений, то это вовсе не означает, что разрыв был окончательным. Возможно, автор находился под впечатлением от бурной сцены с Габриэль Дюпон, что в итоге привело их к разрыву. Молодые люди, возможно, ссорились из-за того, что не имели возможности продолжать жить вместе, поскольку Дебюсси вновь поселился у своих родителей. В письме он просит Робера Годе адресовать ему письма на Берлинскую улицу, дом 27, а не на улицу, где он снимал у Этьена Дюпена меблированную комнату. И, наконец, если Дебюсси нельзя назвать экстравертом, у него все же было несколько друзей, которым он открывал свою душу. Следует признать, что он ни разу не заикнулся о том, что у него была любовная связь с Камиллой Клодель. Да и сама Камилла не делала подобных признаний.

Дебюсси нравилась исполненная ею в бронзе (или в гипсе) скульптура «Вальс», стоявшая на его рабочем столе до конца его дней. Столь трогательная привязанность музыканта к этому предмету вовсе не свидетельствует о том, что он хранил память о прошедшей любви… Достаточно вспомнить, что Дебюсси был неравнодушен к произведениям искусства и дорогим безделушкам. Впрочем, у него были и другие талисманы, с которыми он никогда не расставался. Например пресс-папье. Он называл его Аркель — по имени короля из оперы «Пеллеас и Мелизанда».

И все же главным событием 1890 года для Дебюсси стала встреча со Стефаном Малларме.

До этого времени композитор, как правило, сочинял свои лучшие музыкальные произведения на стихи своих любимых поэтов. Однако они либо давно ушли из жизни, либо он никогда с ними не встречался, как, например, с Верленом и Полем Бурже. Что же касается литературных произведений Катюля Мендеса или Вилье де Лиль-Адана, то нельзя сказать, что они вдохновляли композитора до такой степени, чтобы он довел свою работу до конца. Дебюсси не раз встречал Малларме на концертах скрипача Ламурё[71]. Композитор, словно зачарованный, наблюдал, как поэт делает какие-то записи в своем блокноте. Дебюсси однажды уже брался за его стихи, когда в феврале 1884 года сочинил романс, посвященный Мари Бланш Ванье. Это была поэма «Видение». Малларме не был знаком с этим произведением композитора, опубликованным лишь в 1926 году. Этот романс был одним из тех, которые Дебюсси хранил у себя как память о лучших временах.

Зато Малларме при посредничестве поэта-символиста Андре Фердинанда Герольда (1865–1940), который был другом как музыканта, так и писателя, познакомился с вокальным циклом Дебюсси «Пять стихотворений Бодлера» и был восхищен красотой музыки. Поль Фор (1872–1960), молодой поэт и драматург, основатель «Театра искусства», хотел поставить спектакль по опубликованной в 1876 году поэме Малларме «Послеполуденный отдых фавна», предварив ее «короткой музыкальной увертюрой». Малларме одобрил этот проект. Спустя некоторое время, в конце 1890 года, Андре Фердинанд Герольд познакомил Дебюсси с поэтом. Спектакль «Послеполуденный отдых фавна» должен был состояться 27 февраля 1891 года, затем последовала двухнедельная отсрочка, а затем он и вовсе был снят с репертуара по причине отсутствия увертюры. Письмо Дебюсси от 12 февраля, адресованное другу Годе, проливает свет на это событие. Композитор в то время переживал любовную драму, что отнюдь не способствовало творческому вдохновению, необходимому, в частности, для успешного завершения столь ответственного музыкального проекта. В самом деле, Дебюсси предполагал сочинить похожий на прелюдию триптих, включающий прелюдию, интерлюдию и финальный парафраз. Композитор продолжал работать над этим произведением вплоть до сентября 1894 года, но в результате ограничился лишь прелюдией.

Продолжая работать над прелюдией «Послеполуденный отдых фавна», Дебюсси в 1891 году возвращается к сочинению трех романсов из цикла «Галантные празднества» на стихи Верлена, чтобы закончить их в следующем году. Эти музыкальные произведения не принесли композитору в те годы ни славы, ни

денег, поскольку были опубликованы и исполнены лишь после 1900 года. Дебюсси продолжал черпать вдохновение в поэзии Верлена, но отнюдь не стремился к тому, чтобы познакомиться с поэтом. Надо сказать, что в то время Верлен был уже очень больным человеком и скончался в январе 1896 года. Впрочем, поэт и композитор вполне могли бы встретиться в таверне либо в доме Малларме, куда тот и другой частенько захаживали. Возможно, Дебюсси опасался, что поэт отнесется к нему с безразличием или не будет благожелательно настроен, поскольку был в курсе романа композитора с Мари Бланш Ванье. Дебюсси и сам пробовал сочинять стихи, которые затем переложил на музыку.

Время, когда композитор работал над прелюдией, ознаменовалось новым этапом в его творчестве. К своему тридцатилетию Дебюсси решил обрести независимость и покинуть родительский дом. С июня 1891 года музыкант проживал вместе с Габи на Лондонской улице в доме 42. Вот какую картину являло взору это тесное жилище, которое Дебюсси снимал за 120 франков в год и которое описывал в письме одному из своих друзей, Ж. Жану-Обри, 25 марта 1910 года: «Комната на Лондонской улице представляет собой убогую каморку с оштукатуренными стенами, где в беспорядке соседствуют друг с другом колченогий стол, три соломенных стула, некое подобие кровати и роскошный рояль “Pleyel”, естественно, взятый напрокат». Стены комнаты были покрыты цветными обоями: «По чьей-то странной фантазии на обоях были отпечатаны портреты господина Карно[72] в обрамлении мелких пташек! Можно представить, к чему способно привести созерцание подобных вещей! Прежде всего, к постоянному ощущению, что находишься не у себя дома…» Несмотря на переезд, отношения с родителями у Дебюсси оставались весьма натянутыми. «Посчитав меня неудачником, по крайней мере в том, что не оправдал их надежд и не прославился, они высмеивали меня: порой беззлобно, а иногда весьма едко. Впрочем, совершенно ясно, что воздушные замки, которые они строили относительно моей будущей славы, рассыпались как карточный домик!» — писал Дебюсси Андрею Понятовскому в феврале 1893 года.

Несмотря на все жизненные неурядицы, Дебюсси продолжал работать над прелюдией «Послеполуденный отдых фавна». По словам Раймона Бонера, эта музыка даже в первоначальном варианте была восхитительной. Еще в консерваторские времена Дебюсси проявлял большой талант в области музыкальной импровизации и сочинения черновых набросков будущих

произведений.

«В тот момент, когда Дебюсси играл еще совсем сырой вариант будущего музыкального сочинения, он был поистине неотразим, пребывая в творческом экстазе. “Как я завидую, — говорил он, — художникам, которые могут хранить у себя эскизы будущих картин”. Я никогда не забуду, какой великий восторг я испытал, когда услышал впервые прелюдию “Послеполуденный отдых фавна” в самой первой редакции — музыкальное произведение, которое лишь со временем смогло побороть предубеждение некоторых ценителей музыки. Прослушивание происходило в конце летнего дня. Дебюсси жил тогда на Лондонской улице почти на пересечении с Амстердамской улицей. Через широко распахнутое окно лучи заходящего солнца освещали всю комнату от одного угла до другого… Впоследствии я не раз слушал это произведение. Однако никакое другое исполнение, каким бы совершенным оно ни было, не заставило меня забыть те несколько минут, проведенных в этой комнате», — вспоминал Раймон Бонер.

Так же как в случае с «Пеллеасом и Мелизандой» и другими произведениями, над которыми долго работал, Дебюсси не раз играл первоначальный вариант прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» своим друзьям. Ему хотелось узнать их мнение, а также увидеть впечатление, которое его сочинение производит на слушателей. Раймон Бонер слушал первую версию прелюдии, Анри де Ренье — в сентябре 1893 года, то есть через два с половиной года. «Мне нанес визит Анри де Ренье. По этому случаю я был как никогда любезен и сыграл ему прелюдию “Послеполуденный отдых фавна”. Он нашел, что от этого произведения веет жаром, как от печи, и в то же время бросает в дрожь! (Понимайте, как хотите.)», — писал Дебюсси Эрнесту Шоссону 3 сентября 1893 года.

Еще раньше, до июля 1893 года, Малларме посетил квартиру на Лондонской улице, чтобы послушать одну из первых версий прелюдии. Дебюсси хотел услышать от поэта одобрительные слова и заручиться его поддержкой. «Малларме вошел ко мне с величественным видом. На нем красовался шотландский плед. После того как я закончил играть, он долго молчал, а затем сказал: “Ничего подобного я не ожидал! Эта музыка усиливает впечатление от моей поэмы и придает ей еще больше ярких красок». (Из письма Дебюсси Ж. Жану-Обри от 25 марта 1910 года.)

В июле 1893 года Дебюсси вместе с Габи переезжает на улицу Гюстава Доре, где заканчивает прелюдию «Послеполуденный

отдых фавна», посвятив ее другу юности Раймону Бонеру. Прелюдия должна была прозвучать в Брюсселе на мартовском концерте общества «Свободная эстетика». Однако ее исключили из программы, поскольку она еще не была готова для показа широкой публике. Дебюсси окончательно завершил эту работу в сентябре 1894 года и продал права на нее всего за 100 франков издательскому дому Эжена Фромона. Под этой фамилией скрывался музыкальный издатель Жорж Гартман, который после банкротства продолжал заниматься издательской деятельностью под чужим именем. Гартман, так же как и Жак Дюран, оказывал большую поддержку Дебюсси, регулярно выплачивая ему гонорары за написанные им сочинения, и даже выдавал авансы. Издатель также помогал в постановке «Пеллеаса и Мелизанды» в первой версии в 1895 году. Однако он скончался в 1900 году, не дожив до окончательной редакции оперы.

Первое исполнение прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» состоялось 22 декабря 1894 года в концертном зале Аркур, располагавшемся на улице Рошешуар в доме 40. Концерт организовало Национальное музыкальное общество, оркестром дирижировал швейцарец Гюстав Доре, который в своей книге вспоминал об этом событии. По его словам, прелюдия имела бесспорный успех и не вызвала никаких нареканий со стороны общественного мнения, как это случилось с «Пеллеасом и Мелизандой»:

«Неожиданно я почувствовал спиной — это особая способность некоторых дирижеров, — что публика покорена этим музыкальным произведением! Полный триумф! Несмотря на то, что правила запрещали исполнение на бис, я не побоялся их нарушить. Музыканты оркестра в приподнятом настроении повторили прелюдию “Послеполуденный отдых фавна”, которая им очень нравилась, и они поделились этой радостью с аудиторией».

Среди публики находился и Малларме, которого Дебюсси письмом от 20 декабря 1894 года пригласил на концерт в довольно витиеватой форме:

«Дорогой мэтр!

Надо ли мне говорить о той радости, которую я испытаю, если вы соизволите осчастливить своим присутствием арабески, которые, возможно, продиктованы флейтой вашего Фавна».

Несмотря на то, что результат оказался далеким от первоначального замысла, состоявшего в том, чтобы добавить «немного музыки» к постановке поэмы на сцене, Малларме был в восторге от музыкальной интерпретации его произведения и в ответной записке от 23 декабря писал:

«Мой дорогой друг!

Я ушел с концерта в самом приподнятом настроении: полный восторг! Ваша иллюстрация “Послеполуденный отдых фавна” не входит в диссонанс с моим текстом, разве что усиливает тоску о прошедшем, рисуя его со всем богатством красок. Жму вашу руку и восхищаюсь вами, Дебюсси!»

Малларме подарил композитору экземпляр своего текста со следующим посвящением:

> Сильван, который первый дул,
> Коль ты прославил флейту эту.
> Внимай сияющему свету,
> Что Дебюсси в нее вдохнул.

Восторгавшийся прелюдией Пьер Луис в письме Дебюсси от 23 декабря в пух и прах раскритиковал оркестр: «Музыканты играли скверно на духовых инструментах, да и остальные оркестранты были не лучше». Новое исполнение произведения состоялось 13 октября 1895 года во время концертов Эдуара Колонна. Что касается оркестра, то критика была более умеренной. Однако, если судить исключительно по хвалебным статьям, создается впечатление, что музыка Дебюсси удивила прессу. Вот что писал музыкальный критик Вилли (Анри Готье-Виллар) 15 октября 1895 года:

«Дивная музыка. Изысканная оркестровка. Изумительные инструментальные находки. Они заставляют нас вспомнить некоторые облагороженные композиции Эммануэля Шабрие[73], которые стали в двадцать раз лучше. (Да пребудет там Фавн!) Утонченное обаяние неопределенности!»

Амедей Бутарель написал всего несколько строк: «Прелюдию “Послеполуденный отдых фавна” господина Дебюсси следует хвалить с определенной сдержанностью. Музыкальная композиция на заданную тему или скорее на то, что осталось от хроматической темы, не лишена некоторой выразительности».

Шарль Анри Гирш в своей статье высказался с большим воодушевлением: «Господина Дебюсси упрекнули в том, что он “слишком оригинален”, когда впервые прелюдия “Послеполуденный отдых фавна” была сыграна на концерте в зале Гаркур, организованном Национальным музыкальным обществом в декабре 1894 года. Следует признать, что критика нечасто высказывает подобный упрек, который можно рассматривать как скрытую похвалу.

По правде говоря, нам кажется, что музыкант, если даже он не одарен фонтанирующим вдохновением, умеет прекрасно

использовать свои творческие возможности. Его прелюдия “Послеполуденный отдых фавна” — это полная неожиданностей симфоническая картина. Она поистине зачаровывает слушателя, который получает редчайшее удовольствие от развития музыкальной темы».

Газета «Фигаро» также поместила на своих страницах статью в защиту композитора:

«Клод Дебюсси пока неизвестен широкой публике, не имевшей до настоящего времени возможности познакомиться с его весьма любопытным и оригинальным творчеством. Среди его сочинений мне хотелось бы отметить по крайней мере один струнный квартет, которому свойственна свобода форм и ритмов, а также романсы на стихи Бодлера и Верлена, отличающиеся удивительной выразительностью.

Господин Дебюсси — музыкант, не терпящий банальности в искусстве, который — и мне немного жаль его — в поисках самого что ни есть исключительного решил довести до слушателей посредством симфонической музыки сущность пасторали господина Стефана Малларме “Послеполуденный отдых фавна”.

Боюсь, что вчерашняя публика, впрочем с благосклонностью внимавшая этой музыке, ничего в ней не поняла. Она не смогла погрузиться в грезы в послеполуденный зной, когда под негромкий аккомпанемент скрипок и арф поют пасторальные флейты, звучит гобой и трубит рог. Очень жаль, ибо местами это восхитительная музыка. И если моя честность обязывает признаться в музыкальных предпочтениях, а именно в том, что мне нравится более четкое, не столь утонченное искусство, справедливости ради я должен признать, что господин Дебюсси обладает редким и оригинальным темпераментом».

При жизни Дебюсси прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» исполнялась чаще других его сочинений и меньше всех их подвергалась критике. Дебюсси начал разрабатывать в ней новые гармонические пути в развитии главной темы, отдавая предпочтение духовым инструментам (флейте, гобою, рожку, фаготу, кларнету), тончайшим образом смешивая их звучание со звуками струнных инструментов, в частности арфы.

После музыкальных композиций, написанных в качестве творческих заданий, Дебюсси, которому исполнилось 32 года, впервые создал по-настоящему оригинальное произведение, если сравнивать его с работами, которые он отсылал в академию. Благодаря прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» композитор подготовился к созданию более масштабного сочинения — оперы «Пеллеас и Мелизанда», начатой в 1893 году

и законченной девять лет спустя.

ВМЕСТЕ С ЭРНЕСТОМ ШОССОНОМ. 1893-1894

В личной жизни Дебюсси был очаровательным, непосредственным человеком… Но, оказавшись в обществе, замыкался в себе, предпочитая больше отдаваться миру фантазий, чем участвовать в общем разговоре. В глубине души он был мягким человеком, обладающим страстной натурой.

Жак Дюран

Годы работы над прелюдией «Послеполуденный отдых фавна» ознаменованы укреплением приятельских отношений между Дебюсси и Эрнестом Шоссоном, а также сближением с Пьером Луисом[74]. Если дружба Дебюсси с Сати озадачивала друзей автора «Пеллеаса и Мелизанды», то общение с Шоссоном, человеком сдержанным и склонным к меланхолии, могло также показаться удивительным. К тому же Дебюсси отличался независимостью в музыкальных пристрастиях, что мало способствовало установлению тесных дружеских связей между двумя композиторами. Родившийся в 1855 году, Эрнест Шоссон учился на факультете права и в возрасте двадцати четырех лет поступил в консерваторию на правах вольнослушателя на курс Жюля Массне и Сезара Франка. К тому времени он уже сочинил несколько музыкальных пьес, участвовал в конкурсе на соискание Римской премии, но неудачно. Что касается музыкального образования, то его можно назвать самоучкой. Дебюсси был знаком с Шоссоном с 1888 года. Однако на протяжении нескольких лет они держались на некотором расстоянии друг от друга. И только в 1893 году их отношения переросли в крепкую дружбу, когда 8 апреля Национальное музыкальное общество при содействии Шоссона, который с 1888 года поддерживал Дебюсси, наконец-то исполнило «Деву-избранницу». В феврале 1890 года Шоссон также организовал у себя частное прослушивание «Пяти стихотворений Бодлера». В 1891 году Дебюсси посвятил ему первый из трех романсов на стихи Верлена — «Море прекраснее соборов».

Вот что писал Эрнест Шоссон Дебюсси 9 апреля 1893 года:

«За прошедшие полмесяца у нас вошло в привычку часто

встречаться. Я сожалею о том, что репетиции уже закончились, поскольку они предоставляли нам случай увидеться. Однако я все же надеюсь, что у нас еще будет возможность встретиться. Если даже нет репетиций».

И ответ Дебюсси 10 апреля:

«Дорогой друг, я тоже сожалею о том, что мы уже не репетируем. Впереди долгие месяцы, когда я буду в Бретани и мне придется обходиться без вашего дружеского присутствия.

И все же нам не следует грустить. Я не могу выразить словами ту радость, которую я получил от “Девы-избранницы”, т. е. от столь полного проявления вашего дружеского ко мне расположения, что особенно мне дорого».

Эрнест Шоссон разделял музыкальные вкусы Дебюсси. Так же, как и он, Шоссон не искал легких путей к славе. В 1893 году у него за плечами было уже восемь лет работы над единственной оперой «Король Артур». Он написал либретто, вдохновившись романами о рыцарях Круглого стола. Как и Дебюсси, Шоссон предъявлял к своей работе слишком высокие требования, и потому творческий процесс шел с большим трудом. Когда Дебюсси собрался показать ему первую версию «Пеллеаса и Мелизанды», вот что Шоссон написал своему шурину, художнику Анри Лёролю, 28 ноября 1893 года: «Он очень расстроился из-за того, что я отказался прослушать его “Пеллеаса и Мелизанду”. По правде говоря, это слушание испугало меня. Я был заранее уверен, что его музыка мне очень понравится. В то же время я опасаюсь, что разволнуюсь по поводу окончания моей оперы о короле Артуре, которая уже год находится в подвешенном состоянии. Однако я думаю об этом несчастном. Он тоже имеет право на меры предосторожности». Дебюсси, увлеченный творческим процессом, и сам не раз отказывался от развлечений. Возможно, не в столь деликатной форме, как Шоссон.

Эта крепкая, но короткая дружба дала повод для разных толков. Дебюсси демонстрировал свое дружеское расположение таким образом, что оно могло показаться преувеличением. Некоторые критики и специалисты заподозрили композитора в лести. В самом деле, Шоссон был для Дебюсси не только другом, но и почитателем и меценатом. Он принимал его у себя, приглашал погостить в загородном доме, одалживал деньги, которые Дебюсси никогда ему не возвращал. Он все делал для того, чтобы композитора приняли в высшем обществе предместья Сен-Жермен. Он просил Дебюсси отослать партитуру «Девы-избранницы» госпоже Рукероль, чтобы та устроила у себя дома музыкальный вечер: «Я очень рассчитываю на подобные слушания для светских дам. И если повезет, Париж будет у ваших ног,

поскольку, как говорится, женщины правят миром». Дебюсси был признателен Шоссону за все его хлопоты, несмотря на то что порой ему было весьма нелегко смириться с правилами поведения в светском обществе. «Я признаюсь в том, что не способен рассыпаться в любезностях перед людьми, которые, в сущности, для меня ничего не значат», — писал он Шоссону 15 августа, после того как отказался от приглашения госпожи Сюльцбаш, благотворительницы Национального музыкального общества, членом которого он, однако, являлся.

Эрнест Шоссон прекрасно знал, каким замкнутым характером обладает его друг, и, учитывая это обстоятельство, всегда с большим тактом помогал Дебюсси. Так, Эрнест Шоссон представил музыканта своей теще, госпоже Эскудье, которая согласилась организовать у себя в доме (улица Монсо, 77) серию концертов-лекций, во время которых Дебюсси должен был играть на рояле отрывки из опер Вагнера, а затем давать пояснения присутствующим, преимущественно светским дамам. Первый такой концерт-лекция состоялся во второй половине дня 3 февраля 1894 года и был посвящен опере «Парсифаль». «Все прошло самым наилучшим образом. Он играл и пел с огромным воодушевлением! Короче говоря, наш доблестный друг Дебюсси занимается этим делом с таким же видом, как другие несут чемодан, чтобы заработать чаевые. И все же я считаю, что он не может не радоваться при мысли о том, что Мария соберет для него примерно тысячу франков», — писал Анри Лёроль Эрнесту Шоссону. Молодой семнадцатилетний композитор Гюстав Самазейль присутствовал на нескольких подобных концертах:

«Я не упускаю случая, чтобы отправиться туда всякий раз, когда мне предоставляется такая возможность. Фортуна была ко мне благосклонна, поскольку позволила мне прослушать, помимо второго акта “Гибели богов” Вагнера, исполненного с необычайной страстью, последние акты “Тристана и Изольды” и “Парсифаля”. Голосовое звучание было необычайно насыщенным, с приглушенными раскатами, что производило удивительный эффект, с глубоким, уникальным, неподражаемым звучанием инструмента, о чем я еще долго буду помнить!»

Каждый двухчасовой сеанс такой игры должен был приносить Дебюсси огромную по тем временам сумму в тысячу франков, не считая денег, которые композитор выручал за продажу прав на свои произведения.

Можно, наверное, утверждать, что постоянно нуждавшийся в деньгах Дебюсси быть заинтересован в дружбе с Шоссоном и, хотя сам он это отрицал, никогда не стеснялся просить у друга помощи и денег. Между тем было бы преувеличением считать

Дебюсси подхалимом, поскольку его отношения с Шоссоном основывались не только на финансовой выгоде. Следует признать, что Дебюсси был никудышным дипломатом. К тому же, будучи скрытным и замкнутым человеком, он не смог бы написать такое количество искренних писем, если бы пытался что-нибудь скрыть от друга. Помимо всего прочего, Шоссон сам предугадывал просьбы Дебюсси: зная не понаслышке о материальных трудностях своего друга, он говорил о них, ничуть не смущаясь, чтобы Клод мог посвятить всего себя сочинению музыки. Дебюсси видел в Шоссоне старшего брата, который помог ему ближе познакомиться с русской музыкой. Шоссон, в свою очередь, разделял вкусы друга даже в случаях, если ничего не понимал в сочиненном им произведении. При всех эстетических разногласиях в отношении музыки друзей объединяло стремление к совершенству. Гюстав Самазейль отмечал: «Различие в темпераменте должно было бы удержать их от решения выбрать общее направление в искусстве. Однако такие факторы, как совпадение чувств, презрение к внешним эффектам, уважение к литературным источникам, а также понимание назначения искусства, не могли не сблизить друзей и не сделать их братьями по духу». Упорство, с которым работал над музыкой Шоссон, Дебюсси взял за образец, когда начал сочинять оперу «Пеллеас и Мелизанда». Несомненно, композитор не догадывался, что его музыкальное произведение увидит свет театральной рампы лишь десятилетие спустя.

«Вот и пробил час, когда мне исполнился тридцать один год! Я еще не совсем уверен в моих эстетических взглядах. Существуют вещи, которых я еще не умею делать! Сочинить, например, музыкальный шедевр. Затем, помимо всего прочего, быть предельно серьезным, поскольку у меня есть недостаток: я слишком много мечтаю. Я возвращаюсь с небес на землю лишь в тот момент, когда реальность становится по-настоящему невыносимой», — писал Дебюсси Эрнесту Шоссону 3 сентября 1893 года.

На правах старшего по возрасту Эрнест дает Клоду весьма мудрый совет в ответном письме:

«Быть уверенным в своих эстетических взглядах? Черт возьми, да это почти невозможно! Вы сетуете на то, что не совсем определились в ваших взглядах к тридцати одному году. Что я могу вам сказать? Мне уже далеко не тридцать один год, но меня постоянно терзают сомнения, и я испытываю неуверенность, пребывая в вечных поисках, тревогах и волнениях. Думаю, что вам, напротив, хорошо известна цель, к которой вы стремитесь. Вовсе не обязательно, чтобы вам нравилось то, что мне по душе.

И наоборот. Вы сам себе главный судья. Отречься от взглядов, которых вы придерживались ранее, не понимая до конца почему (потому что однажды они вам чем-то понравились или же были навязаны людьми, которых вы любите или которыми восхищаетесь). Хотя они не свойственны вашему внутреннему миру, расстаться с ними будет весьма трудным делом».

Сын предпринимателя, Эрнест Шоссон был далеко не бедным человеком. Он жил в роскошном особняке на улице Кур-сель, где принимал художников Ренуара, Мане, Дега и скульптора Родена. К тому же Шоссон коллекционировал произведения искусства. У него часто бывали многие известные музыканты, например Алексис Шабрие, Сезар Франк, Габриэль Форе, Эрик Сати, Венсан д'Энди, а также писатели Анри де Ренье, Андре Жид, Камиль Моклер, Колетт[75] и ее супруг Вилли (Анри Готье-Виллар). Вот как описывал Моклер внутреннее убранство дома Шоссона:

«Его дом был образцом изысканного вкуса. Анри Лёроль украсил интерьер своими художественными работами с пронзительно-поэтичными изображениями девушек на фоне деревьев. Это был настоящий музей, где картины Одилона Редона и Дега соседствовали с полотнами Бенара, Пюви де Шаванна и Каррьера[76]. И Эрнест Шоссон жил в этом доме с высокими зашторенными окнами, обставленном стильной мебелью, с фортепиано, полками, заставленными партитурами и книгами. За обеденным столом помимо его обширного семейства всякий раз собирались дети разного возраста, девушки, а также присутствовали интеллектуалы, знакомые с его творчеством и обладавшие изысканным вкусом. Что же касается друзей, то они часто проводили вечера в особняке на улице Курсель. Это были выдающиеся деятели культуры нашего времени».

Благодаря дружбе с гостеприимным и щедрым Шоссоном Дебюсси получил полное представление о той жизни, о которой мечтал и которая соответствовала его вкусам и привычкам. Однако такая жизнь была ему, увы, не по средствам. Можно предположить, что именно в этот период Дебюсси расширил и углубил свои знания в области изящных искусств, научился разбираться в живописи. Он искренне восхищался работами Дега, Джеймса Уистлера, Тёрнера, а также норвежца Фрица Таулова[77]. «Я люблю живопись так же, как музыку», — утверждал Дебюсси в письме Эдгару Варезу от 12 февраля 1911 года. Когда композитор рассказывал о своем творчестве, то охотно употреблял принятые в живописи термины. Например, это нашло отражение в названии его музыкальных произведений, в частности пьес для фортепиано «Образы», «Арабески», «Эстампы». Дебюсси водил дружбу с художниками потому, что большинство его произведений — это

картины, на которых такие природные явления, как солнечный свет, облака, ветер, дождь, движение морских волн, изображены в виде звуков, аккордов, мелодий. Это было необходимо для того, чтобы воплотить в музыке чувства и ощущения композитора. Таким образом, Шоссон в какой-то степени был идеалом, к которому стремился Дебюсси, что еще больше скрепляло их дружбу. Из письма Дебюсси Эрнесту Шоссону от 7 мая 1893 года:

«Хорошо, когда можно говорить обо всем и на разные темы, поскольку даже в дружбе часто ощущается некое болезненное отчуждение. Это напоминает людей, имеющих прекрасный сад и окружающих его забором из железных остроконечных прутьев. Да здравствуют те, кто широко распахивает перед нами двери. Вы мне ответите, что есть такие сады, где нет необходимости рвать цветы и выходить за ограду. Мне хочется признаться, что я всей душой люблю вас. Ваше участие в моей жизни — самое дорогое, что у меня есть! Мне трудно выразить словами все мои чувства».

На протяжении всей жизни Дебюсси испытывал потребность изливать кому-то душу. Можно с полным правом утверждать, что в 1893–1894 годах именно Эрнесту Шоссону была отведена роль доверенного лица. Ему приходилось выслушивать откровения Дебюсси, касавшиеся не только его творческих поисков и сомнений, но и неудач в личной жизни на протяжении весны и лета 1893 года.

В конце мая 1893 года Дебюсси отправился в Лузанси, находящийся в департаменте Сена и Марна, чтобы провести время в семье Шоссона. Там оба музыканта познакомились с произведениями Модеста Петровича Мусоргского, в частности с оперой «Борис Годунов». «Многими часами и даже целыми вечерами Дебюсси, не зная усталости, проводил за фортепиано, приобщая нас к этому потрясающему произведению, которое впоследствии вызовет большой резонанс», — вспоминал Раймон Бонер. Общение с Шоссоном, семейством Лёроль и Раймоном Бонером, возможно, напомнило Дебюсси счастливые дни в семействе Ванье. По возвращении в Париж музыкант не скрывал, каким благотворным было для него время, проведенное в Лузанси:

«Ах! Это воскресенье! Дорогой друг, увы, это воскресенье без вас и той божественной атмосферы, которую вы создаете вокруг себя и в которой так легко дышится, безрадостно. Если раньше я вас сильно любил, то эти несколько дней, проведенные рядом с вами, навсегда сделали меня вашим самым преданным другом. Короче, я даже не пытаюсь передать словами переполняющие меня эмоции, поскольку это будет такая лирика, которая может

заставить вас усомниться в моей искренности!

Представьте себе, что даже мои глаза не хотят вновь привыкать к Парижу. Перед ними постоянно возникает некий белый дом. С какой радостью они смотрели на него! Усладой для моих глаз было множество прекрасных вещей. Вчера вечером, поедая черешню, которую я привез от вас, мне пришлось стараться изо всех сил, чтобы не заплакать. Как это было здорово и прекрасно приобщиться к вашей жизни и в какой-то степени стать членом вашей семьи! Возможно, я слишком далеко зашел и мое расположение к вам вы посчитаете слишком навязчивым? Мне так хочется понравиться вам, что я часто ловлю себя на мысли о каких-то совершенно безумных вещах» (из письма Дебюсси Эрнесту Шоссону от 4 июня 1893 года).

В ответном письме Эрнест Шоссон с таким же пылом признается Дебюсси в самых дружеских чувствах. Между двумя музыкантами установилось истинное взаимопонимание. Они были далеки от материальных соображений. Искренняя радость Дебюсси по поводу обретения настоящей семьи созвучна тем чувствам, которые испытывал Шоссон. Благодаря дружбе с Дебюсси он забыл о своей привычной меланхолии. Молодой друг был готов поделиться с ним своей бьющей через край энергией и энтузиазмом:

«Какая досада, что вас нет больше здесь! Впрочем, это единственный упрек, который я могу вам адресовать. Я так привык видеть вас! Здесь и сейчас.

Ворота, ведущие во двор дома, напрасно остаются распахнутыми. Все вокруг изменилось. Не звучит больше русская музыка, прекратились лодочные прогулки, не разыгрываются партии в бильярд…

Печально и медленно тянется время. Тогда как было бы совсем неплохо и весело поиграть в мяч! К счастью, все может вернуться на круги своя. Говорят о том, что здесь скоро соорудят карусели, тир и будут организовываться изысканные развлечения. А вас не будет!

По правде говоря, я и сам на себя удивляюсь. Играть в мяч, кататься на карусели!!! Сколько же мне лет? Я не люблю думать об этом. И все же мне кажется, что этим летом я окунулся в детство. На какой-то момент. Поскольку все уже закончилось. Я снова взялся за работу, и в мою голову приходят одна за другой невеселые мысли. Это вполне нормальное состояние для меня. И все же с вами мне было намного лучше.

Мы позволили себе некое отступление от правил, почувствовали себя мальчишками. А теперь все кончилось. К счастью, не исчезла духовная близость, которая возникла между

нами. Ваши слова, высказанные в мой адрес, растопили мое сердце. Я тронут до слез. Я уверен, что вы — один из тех людей, а может быть, и единственный человек, которому я могу открыть душу. Я чувствую, что с вами мне нечего опасаться и я могу оставаться самим собой. Даже в случае, если вы увидите меня не с лучшей стороны. В этом и состоит притягательность и уникальность настоящей дружбы. Знайте, что вы можете полностью рассчитывать на меня».

Из общения с Шоссоном, из их совместных попыток вернуться в детство Дебюсси сделал философский вывод, которому будет следовать до конца своих дней, в частности, когда будет сочинять музыку к балету «Ящик с игрушками»: вернуть детство — это хотя бы на время освободиться от ограничений и условностей, какими наполнена жизнь взрослых людей:

«Дорогой друг, словами не передать, насколько ваше письмо сделало меня счастливым! У меня на душе потеплело от того, что у меня с вами одни и те же взгляды на жизнь. Не следует корить себя за излишнее “ребячество”, поскольку на свете много людей, не желающих казаться такими, какими они есть, из боязни, что их неправильно поймут. Вместо того чтобы быть как все, эти идущие по проторенному пути люди, хотя среди них и встречаются вполне достойные личности, которые, однако, не спешат расширять свой кругозор для получения новых впечатлений, мы с вами будем веселиться от души, чтобы забыть эту “каторгу”, называемую жизнью. Впрочем, иногда мы будем грустить, что неплохо, ибо способность воспринимать внешнюю среду во всем ее многообразии только обогащает наш внутренний мир» (из письма Дебюсси Эрнесту Шоссону от 5 июня 1893 года).

Приступивший уже к работе над оперой «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси заканчивает летом 1893 года «Квартет для двух скрипок, альта и виолончели», права на который продает 24 октября издательскому дому Дюрана за 250 франков. Партитура этого квартета будет опубликована лишь в июне 1894 года. «И у них хватило совести признать, что они мне не дали той суммы, которая соответствовала бы работе, проделанной над этим произведением», — написал Дебюсси Шоссону, рассказывая другу об этих «варварах с площади Мадлен» (на этой площади располагалось издательство Дюрана). По мнению Жака Дюрана, «варвары» пытались продвинуть на музыкальный рынок еще совсем сырое, не готовое для публикации произведение, как это часто бывало у Дебюсси: «Мы с отцом считали своим долгом рекомендовать этот квартет всем музыкантам, способным его сыграть… Однако все наши хлопоты оказались напрасными. Не

нашлось никого, кто изъявил бы желание играть музыку, которую признали непригодной для исполнения». С самого начала это произведение посвящалось Шоссону, который так и называл его — «мой квартет» еще задолго до того, как работа над ним была закончена. Тем не менее при прослушивании квартета Шоссон не смог удержаться от критических замечаний. Дебюсси, расстроившись, решил посвятить это сочинение известному бельгийскому квартету под руководством Эжена Изаи[78]. Но и этот замысел оказался неосуществленным: друзья поссорились из-за Терезы Роже. Впервые «Квартет для двух скрипок, альта и виолончели» был исполнен 29 декабря 1893 года на концерте Национального музыкального общества. Во второй раз этот бельгийский музыкальный коллектив сыграл квартет Дебюсси 1 марта 1894 года в Брюсселе на концерте авангардной музыки творческого объединения «Свободная эстетика».

В конце февраля 1894 года Дебюсси сообщил Анри Лёролю, что собирается жениться на 28-летней певице и пианистке Терезе Роже. Она исполнила в свое время одну из сольных партий в «Деве-избраннице», а в феврале 1894 года пела два романса из цикла «Лирические прозы» на концерте в Национальном музыкальном обществе, а затем 1 марта в Брюсселе, где ей пришлось заменить внезапно заболевшую певицу. Тереза Роже не вошла в историю как выдающаяся певица. Похоже, она была довольно заурядной исполнительницей, если верить карикатуре, на которой она изображена поющей, сидя на кастрюле. Однако отсутствие артистического таланта у его избранницы нисколько не смущало Дебюсси. «Надо же, Клод Дебюсси задумал жениться на мадемуазель Роже! В это невозможно поверить, но именно так обстоят дела. Это произошло словно в волшебной сказке! Впрочем, я давно испытывал нежные чувства к мадемуазель Роже. Однако мне казалось, что между нами по определению ничего не могло произойти. Я даже не смел об этом и думать!» — писал Дебюсси Анри Лёролю в феврале 1894 года. И в том же письме утверждал: «Я целиком и полностью свободен. Моя последняя подружка покинула меня в одно прекрасное февральское утро». В действительности же Габи по-прежнему жила с композитором на улице Гюстава Доре. Она, скорее всего, не согласилась бы со словами своего возлюбленного, легкомысленно назвавшего ее своей последней подружкой. Свадьба была назначена на 16 апреля, после чего молодожены планировали поселиться на улице Вано. Новость удивила Лёроля, как, впрочем, и всех прочих друзей композитора, в том числе Шоссона, лично знакомого с Терезой Роже, а также знавшего ее мать, тоже занимавшуюся музыкой. «Известие о его женитьбе буквально ошеломило

меня, — пишет Шоссон Лёролю. — Он по-настоящему влюбился. Я очень рад за него. Как это мило, когда кто-то влюблен! Тем более что по нынешним временам это большая редкость в нашем узком кругу утонченных эстетов и интеллектуалов… Я верю, что этот брачный союз будет счастливым, поскольку он не из тех, которые совершаются по расчету».

В действительности Дебюсси прежде всего хотел, чтобы его принимали на равных в светском обществе, о чем он косвенно признался в письме Шоссону, хотя и прикрывался словами о нежных чувствах, которые испытывал к Терезе. На этот шаг Дебюсси пошел под влиянием новых знакомств, в частности с госпожой Сен-Марсо, большой ценительницей музыки, устраивавшей в своем доме музыкальные вечера. Комедия с женитьбой длилась недолго, поскольку всего несколько недель спустя, приблизительно в середине марта, помолвка была расторгнута. Шоссон и несколько других близких к этой паре людей получили анонимные письма, разоблачавшие двойную игру Дебюсси. В письмах сообщалось, что композитор скрывал свое истинное финансовое положение: он был в долгах как в шелках. Кроме того, он по-прежнему жил с Габи. Злые языки утверждали, что молодая женщина, чтобы свести концы с концами и прокормить семью, была вынуждена подрабатывать в качестве представительницы древнейшей профессии.

Накануне разрыва с невестой Дебюсси попытался одолжить у Шоссона 1500 франков, чтобы вернуть часть долгов и купить платье матери. Будучи огорченным и возмущенным этим «темным делом», Шоссон окончательно поссорился с Дебюсси. Послеобеденные вагнеровские концерты музыканта, которые он давал в доме госпожи Эскудье, закончились раньше, чем он ожидал.

Клод теряет такого друга, как Шоссон, и все ближе сходится с Пьером Луисом.

Дебюсси никогда не считал себя близким другом Малларме. Он называл поэта не иначе как мэтром в знак большого уважения. Однако не пропускал ни одного вторника, когда Малларме устраивал литературные вечера в своей квартире в доме 89 по Римской улице. В один из таких вечеров у Малларме в самом начале 1892 года Дебюсси познакомился с Пьером Луисом. В 1893 году приятельские отношения писателя и музыканта переросли в настоящую дружбу. Их дружба основывалась скорее на духовной близости и любопытстве, чем на единстве вкусов и темпераментов. Их взгляды совпадали в самом главном: в отказе от погони за легким успехом и славой. Они признавали необходимость работы в полном уединении и ратовали за

вынесение на суд публики только лучших произведений. В истории с Терезой Роже Пьер Луис в письме, адресованном госпоже Сен-Марсо, встал на защиту Дебюсси, что еще прочнее скрепило его дружбу с композитором:

«Молодой человек не может, словно прислуге, указать на дверь женщине, которая жила с ним два года и безропотно разделяла с ним все тяготы и заботы. Он может упрекнуть ее только в том, что охладел к ней и собирается жениться на другой. Из такой ситуации обычно выкручиваются с помощью нескольких банковских купюр. Это средство нельзя назвать верхом деликатности, но оно весьма действенное и удобное для решения подобных вопросов. Вам известно, что Дебюсси не смог прибегнуть к этому способу расставания с надоевшей любовницей. Он считал себя обязанным проявить к ней тактичность и подготовить ее к разрыву. Это был акт милосердия. К тому же он желал обезопасить себя от возможной мести со стороны этой женщины. Ему нельзя было спешить в этом вопросе. Если бы сообщение о грядущей помолвке было опубликовано несколько позднее, у Дебюсси было бы время полностью освободиться от присутствия этой особы задолго до того дня, когда он взял бы на себя обязательства перед будущей супругой, исключающие старую связь.

…Нет ничего хуже, чем видеть, как всего за неделю опорочили человека, которого любят и бесконечно уважают. Этот человек не знал счастья на протяжении пятнадцати лет, а теперь перед ним закрываются все двери. И это происходит именно в тот момент, когда любители музыки только начинают замечать, что перед ними гений».

Анри Лёроль был одним из тех, кто не закрыл двери своего дома перед Дебюсси. Вместе с Луисом он встал на защиту музыканта, когда его осуждали больше всего за то, что он продолжал сожительствовать с Габи. В итоге этот скандал был забыт, уступив место другим событиям. Несмотря на то, что Дебюсси лишился поддержки Национального музыкального общества, он продолжал упорно трудиться над «Пеллеасом и Мелизандой». Безусловно, он хотел изменить свою жизнь после того, как «шел в ночи» и «встретил на своем пути, увы, плохую компанию» (из письма Дебюсси Эрнесту Шоссону от 8 марта 1894 года). И все же музыка была для него важнее, чем бытовые неурядицы.

Пьер Луис, старше Дебюсси на восемь лет, был обеспеченным человеком, не лишенным честолюбия поэтом, тяготевшим к символике, утонченным эстетом и большим оригиналом. «Луис

принимал своих друзей так, как не делает в наше время ни один литератор. Он не только старался доставить удовольствие людям, но и приходил им на помощь. Ему удавалось делать это с таким тактом, что многие даже ничего не замечали», — вспоминал поэт и историк Андре Лебе. Пьер Луис, как говорится, был из молодых да ранний. В двадцатилетнем возрасте он уже был знаком с поэтами, представляющими Парнасскую школу, в первую очередь с Хосе Мария де Эредиа. С его дочерью Марией, которая состояла в браке с Анри де Ренье, у Пьера Луиса была любовная связь. Но в итоге он женился на Луизе, младшей дочери поэта. В 1891 году он основал литературный журнал, в котором публиковал произведения Верлена, Леконта де Лиля, Поля Валери, а также Андре Жида. Он тесно сближается с поэтами-символистами, в частности с Малларме. Поддерживая дружеские отношения с молодым писателем, Дебюсси расширяет свои знания в области литературы и может свободно говорить с ним о музыке, поскольку Луис постоянно посещает оперу и старается не пропустить ни одного концерта. При его содействии Дебюсси имел возможность познакомиться с Полем Валери, Жаном де Тинаном, Андре Лебе. Установившиеся между ними отношения были более искренними и не такими сдержанными, как с Шоссоном, благодаря молодости и открытому характеру Луиса, не осуждавшего поведение Дебюсси по отношению к Габи, а наоборот, призывавшего того быть проще и не обуржуазиваться.

К концу октября 1893 года молодые люди были уже неразлучными друзьями и решили вместе снять дом в Нейли, где каждый имел бы возможность жить так, как ему заблагорассудится. Луис предложил и Полю Валери поселиться в этом же доме на втором этаже. Но друзья вовремя поняли, что у них слишком разные характеры, чтобы проживать под одной крышей. В начале 1894 года Пьер Луис переехал в трехкомнатную квартиру на улицу Гретри по соседству с Итальянским бульваром, где начал каждый вторник принимать друзей. Квартира была обставлена с роскошью, начиная от штор, мебели и ковров и кончая книгами в дорогих переплетах.

Несмотря на щедрость друзей и деньги, выручаемые за уроки и продажу прав на музыкальные произведения, Дебюсси никак не мог вырваться из нищеты. Это не мешало ему сохранять любовь к предметам роскоши. Дружба с таким эстетом, как Луис, только усиливала его тягу к красивой жизни. И у него Дебюсси просил денег взаймы. Шутливый тон, с которым он обращается к Луису, проливает свет на характер их отношений:

«Старина Пьер!

Я по самую шею в черном, зеленом, разноцветном болоте! И

по сему Клод просит своего дружочка оказать ему услугу: дать хотя бы один луидор! За это Клод адресует Пьеру свое благодарное “спасибо” и заверяет в своей преданной дружбе.

Как тот, кто сказал бы фа минор».

Всякий раз, попадая под влияние того или иного друга, Дебюсси улавливал его настроение и отвечал в той же тональности. Так, письма, адресованные Шоссону, полны меланхолии. В письмах Пьеру Луису много выдумки, юмора и шуток.

Пьер Луис был довольно близким другом Дебюсси на всем протяжении работы над «Пеллеасом и Мелизандой», одним из самых фундаментальных произведений композитора.

ПЬЕР ЛУИС И «ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА». 1893-1896

Моя душа в этот момент серого, стального цвета, летучие мыши кружатся вокруг колокольни моих грез! У меня остается лишь одна надежда на «Пеллеаса и Мелизанду». И только Бог знает, насколько призрачна эта надежда.

Из письма Дебюсси Э. Шоссону. 1 января 1894 года

17 мая 1893 года Дебюсси присутствовал на представлении драмы Мориса Метерлинка[79] «Пеллеас и Мелизанда», состоявшемся в Париже на сцене театра «Буфф-Паризьен». Сюжет пьесы достаточно простой. Принц Голо, вдовец, женится на Мелизанде. Между молодой женщиной и Пеллеасом, сводным братом принца, вспыхивает любовь. Малолетний сын Голо сообщает отцу, что Пеллеас и Мелизанда тайно встречаются. В приступе ревности Голо убивает Пеллеаса и тяжело ранит Мелизанду. Женщина умирает, успевая произвести на свет девочку. Стиль и атмосфера пьесы напоминают простенькие и наивные средневековые сказки. И эта романтическая простота пришлась по вкусу Дебюсси. Композитор мечтал о чистом и естественном музыкальном языке, далеком от композиторского почерка Вагнера:

«Мое знакомство с “Пеллеасом и Мелизандой” состоялось в 1893 году… Несмотря на энтузиазм, который охватил меня после первого прочтения пьесы, и, возможно, неосознанное желание переложить этот сюжет на музыку, я начал серьезно задумываться над возможной работой над этим произведением лишь к концу все того же 1893 года.

Я уже давно собирался сочинить музыку к театральной постановке. Форма, в которой мне хотелось осуществить этот замысел, была настолько непривычной, что после нескольких попыток я почти отказался от задуманного.

Драма “Пеллеас и Мелизанда” вопреки ее волшебной атмосфере грез и мечтаний содержит больше человеколюбия, чем пьесы, основанные на так называемой правде жизни. Это превосходно подходило к тому, что я намеревался сделать. Образный и выразительный язык пьесы вполне мог найти свое

продолжение в музыке и оркестровом оформлении».

В ноябре 1893 года Дебюсси, начавший работать над «Пеллеасом и Мелизандой», отправился вместе с Пьером Луисом в Бельгию. Причем он приехал в Брюссель, чтобы не только повидаться с Эженом Изаи, но и нанести визит Морису Метерлинку.

«Я увиделся с Метерлинком и провел с ним целый день в Генте. Вначале он вел себя словно молодая девушка, которой представляют будущего супруга, но постепенно оттаял и показал себя весьма общительным и любезным человеком. Он говорил со мной о театре, и я понял, что передо мной незаурядная личность. Что же касается “Пеллеаса и Мелизанды”, то он дал свое согласие на сокращения. Он даже указал мне места в пьесе, где это лучше всего сделать. Весьма полезные советы! Теперь о музыке. Он заявил, что ничего в ней не понимает. Он слушает симфонию Бетховена и чувствует себя как слепой в музее. В любом случае он произвел на меня самое лучшее впечатление. Он говорит необыкновенные вещи с подкупающей простотой. В тот момент, когда я благодарил его за то, что он доверил мне “Пеллеаса и Мелизанду”, он старался убедить меня в том, что это он должен благодарить меня за то, что я захотел переложить его прозу на музыку! И поскольку я был диаметрально противоположного мнения, мне пришлось прибегнуть к дипломатии, которой, увы, природа меня обделила», — писал Дебюсси Эрнесту Шоссону 16 ноября 1893 года.

Вспоминая эту встречу с Метерлинком, Пьер Луис в 1914 году писал своему брату: «Я говорил вместо него [Дебюсси], потому что он был слишком застенчив, чтобы ясно выразить свои мысли. Метерлинк оказался еще более застенчивым. Он просто молчал в ответ. Мне пришлось говорить и за Метерлинка. Я никогда не забуду этой сцены».

Начало работы над «Пеллеасом и Мелизандой» совпало с переездом Дебюсси на улицу Гюстава Доре, 10, в трехкомнатную квартиру на шестом этаже. Одна из комнат была очень светлой и тихой. Квартира была более уютной по сравнению с предыдущим жилищем композитора, поскольку была обставлена мебелью, которую дал Шоссон, а на стенах висели картины, предоставленные Лёролем. Тем не менее материальное положение Дебюсси оставляло желать лучшего, а тяга к изысканной роскоши нисколько не уменьшилась. «Дебюсси — бедняк, зарабатывавший на жизнь репетиторством, — страдал от того, что ему приходилось открывать и закрывать банальные задвижки на окнах в съемных квартирах, которые он часто менял. И тогда он заказал у Шарпантье полдюжины “художественно

оформленных” шпингалетов и забирал их с собой всякий раз, как съезжал с очередной квартиры», — вспоминал один из друзей композитора. Дебюсси был во многом обязан своим друзьям и почитателям, таким как, например, издатель Жорж Гартман, который выплачивал ему ежемесячно по 500 франков в качестве будущего гонорара. Габи также старалась скрашивать будни композитора. «Все долгие месяцы, пока он корпел над своим “Пеллеасом и Мелизандой”, она вела себя тише воды ниже травы, чтобы “оберегать покой гения”. Она прибегала ко всем возможным ухищрениям: расточала улыбки, рассыпалась в любезностях перед торговцами. Она не гнушалась никакой работы, чтобы как-то свести концы с концами. Он же спускался со своего пьедестала лишь в случае, если его заставляла жестокая необходимость», — писал в своих воспоминаниях Рене Петер. Дебюсси охотно посвящал своих друзей в то, как продвигается его работа над оперой. Благодаря этому можно получить полное представление о том, какую эволюцию претерпела музыка «Пеллеаса и Мелизанды» за многолетний период ее создания, какие взлеты и падения пережил за это время композитор. Дебюсси часто играл музыкальные отрывки из своих сочинений на фортепиано, чтобы услышать мнение друзей.

«Я слишком поторопился, объявив о завершении работы над “Пеллеасом и Мелизандой”. На рассвете после бессонной ночи, когда, как говорится, утро вечера мудренее, я был вынужден признаться самому себе, что до конца еще ой как далеко! Это сочинение представляло собой подобие музыки, которая могла быть создана любым композитором на моем месте, в особенности выглядела подражанием дуэту, одним из участников которого был Клинзор[80] из оперы Вагнера. Я порвал партитуру в клочья. И принялся заново искать свой стиль везде где только можно. Я даже старался представить себя на месте Пеллеаса и Мелизанды. И мои поиски увенчались успехом. Возможно, вам что-то понравится. А как быть с другими? Мне все равно. Впрочем, я действовал совершенно спонтанно и воспользовался средством, которое мне кажется весьма редким, а именно Тишиной (не смейтесь) как способом выражения! Быть может, это единственная возможность заставить звучать музыкальную фразу. И поскольку этим методом пользовался Вагнер, мне кажется, что это чисто драматургический прием, немного подражающий другим произведениям…» — писал Дебюсси Эрнесту Шоссону 2 октября 1893 года.

Несколько дней спустя, 21 октября, Анри Лёроль получил возможность услышать сцену из оперы «Пеллеас и Мелизанда». «Это ошеломляет. Я нахожу, что это очень-очень… А затем —

холодок по спине… Наконец, наступает блаженство. В результате похоже, что он доволен», — писал Лёроль Эрнесту Шоссону. Это свидетельство того, как друзья воспринимали музыку Дебюсси: «Пеллеас и Мелизанда» с самого начала ошеломляла даже самых подготовленных слушателей. Следуя музыкальному звучанию своего произведения, Дебюсси с помощью звуков воплощал то, что созрело в его голове.

«Вдохновение не покидало его. Однако исполнение своего замысла стоило ему большого труда. Его раздражало, что ночами напролет, словно выслеживающий свою жертву хищник, он вынужден подбирать звуки, чтобы выразить нужный нюанс. Для него в тот момент законченные пять актов не стоили и девятой доли аккорда», — вспоминал Рене Петер.

Прошло немало дней и месяцев, прежде чем Дебюсси начал отдавать себе отчет, сколько трудностей ему придется преодолеть, чтобы передать в музыке всё, что он чувствовал:

«Я провел дни в погоне за тем ничто, из чего состоит Мелизанда. Порой мне не хватало мужества рассказать вам обо всем этом. Впрочем, вам известны эти борения. Правда, не знаю, приходилось ли вам ложиться в постель со смутным желанием плакать, как это делаю я, словно человек, не имевший возможности увидеться в течение дня с тем, кто очень ему дорог.

Теперь меня мучает Аркель[81]. Он уже на том свете, и у него бескорыстная и пророческая нежность тех, кто вскоре должен исчезнуть. И это надо выразить посредством до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до!!! Ну и профессия!» (Письмо Дебюсси Эрнесту Шоссону, конец января — начало февраля 1894 года.)

31 мая 1894 года Луис организовал в своем доме музыкальный вечер. Дебюсси играл первый акт «Пеллеаса и Мелизанды», сцену у фонтана из IV акта и первую сцену из III акта, которую еще не закончил. Несколько месяцев спустя, 29 октября, композитор сыграл дополненную новыми сценами оперу «Пеллеас и Мелизанда» на частном прослушивании у Артура Фонтена. Последний, состоявший в родственной связи с Шоссоном и Лёролем, был большим любителем музыки, как и его брат Люсьен, который создал небольшой хоровой кружок под руководством Дебюсси. Летом 1894 года Дебюсси отказался от совместного с Луисом путешествия в Алжир. Он предпочел сочинять музыку у себя на улице Гюстава Доре, «отделенный от внешнего мира черными ветками, сплетенными из нот, посреди которых волнуются и страдают Пеллеас и Мелизанда», как писал он Пьеру Луису 27 июля 1894 года. С этими персонажами музыкант вел как бы параллельное существование. Вот что он

пишет Анри Лёролю 28 августа:

«Пеллеас и Мелизанда начали сердиться. Они не желали больше спускаться ко мне со своего гобелена. Мне пришлось призвать на помощь новые идеи. Только после этого они снизошли до того, чтобы вновь вернуться ко мне. Мелизанда своим нежным голоском, который вы знаете, сказала: “Оставь эти глупости для публики, отдай свои грезы мне. Ты же знаешь, что никакая нежность не сравнится с нашей”».

Пьеру Луису 22 января 1895 года:

«Пеллеас и Мелизанда — мои единственные друзья в настоящий момент. Мы уже хорошо знаем друг друга и, возможно, скоро начнем рассказывать истории, развязка которых нам хорошо известна. Закончить произведение — не равносильно ли это смерти того, кто вам очень дорог?

Один девятый аккорд…

Бемоли, окрашенные в синий цвет…»

Ему же в апреле:

«Я думал, что сегодня непременно увижусь с тобой, но меня задержала смерть Мелизанды, которая беспокоит меня. Я с дрожью работаю над ней».

Несмотря на то что композитор продолжает сочинять и другие произведения, он не забывает о своем самом большом проекте:

«Из-за этого я не расстанусь с “Пеллеасом и Мелизандой”. Впрочем, чем больше я работаю над ним, тем сильнее волнуюсь. Постоянный поиск вдохновения, которое может мгновенно улетучиться из-за малейшего пустяка, а также устранение всяких возможных помех и случайностей изнуряют меня и подтачивают, словно камень мостовой, по которому проехало множество карет!» (Из письма Эжену Изайи от 22 сентября 1894 года.)

Зимой 1894 года Дебюсси закончил цикл фортепианных пьес «Образы». Это сочинение он посвятил Ивонне Лёроль, одной из дочерей Анри:

«Мадемуазель Ивонне Лёроль с почтением и радостью посвящаю эти “Образы”. Эта музыка не терпит “ярко освещенных салонов”, где обычно собираются отнюдь не любители музыки. Это сочинение представляет собой скорее “разговоры” исполнителя с пианино. Впрочем, не запрещается добавить свои впечатления от прекрасных дождливых дней».

Композитор, неравнодушный к женским прелестям Ивонны, которую он прозвал младшей сестрой Мелизанды, преподнес ей также красивый японский веер с дарственной надписью, представленной в виде нескольких нот из «Пеллеаса и Мелизанды».

17 августа 1895 года Дебюсси наконец с горем пополам закончил «Пеллеаса и Мелизанду». Еще до завершения музыка этой оперы подверглась многочисленным модификациям. Не успев завершить работу над оперой, композитор начал тревожиться о том, как она будет принята широкой публикой. Переживания Дебюсси свидетельствовали также о том, что он совсем не торопился расставаться со своим «детищем». Ему казалось, что как только он сдаст партитуру в печать, его музыка тут же перестанет принадлежать ему. Дебюсси часто испытывал сомнения в необходимости публикования своих произведений. Это происходило отчасти потому, что он не был полностью удовлетворен своей работой, как это случилось с «Фантазией» для фортепиано с оркестром, а также и потому, что в его сочинениях нашли отражение личные переживания, которые он не желал доверять никому, кроме узкого круга избранных:

«Видит бог, мой дорогой Лёроль, я вынужден смириться с печальной необходимостью закончить “Пеллеаса и Мелизанду”, в то время как вы находитесь так далеко от меня! Я надеюсь, что сцена у грота вам понравится. В ней сокрыты все секреты и тайны ночи. Среди полной тишины может насторожить шелест потревоженной ветром тонкой травинки. Слышно, как рассказывает луне о своих невзгодах жалобный плеск волн расположенного рядом моря. И, наконец, Пеллеас и Мелизанда, которые боятся своим разговором нарушить очарование этой таинственной ночи.

Я не стану больше ничего вам рассказывать. Боюсь, что получится нечто похожее на заочное описание страны, о которой столько мечталось. Однако при столкновении с реальной действительностью эти мечты безжалостно разбиваются.

Теперь для меня начинаются большие волнения. Как общество примет этих двух несчастливых людей? “Я ненавижу толпу, всеобщее избирательное право и пышные фразы!” Вот, например, Гартман, несомненно, представляющий наиболее образованную часть общества. Его нисколько не тронула смерть Мелизанды. Она не произвела на него никакого впечатления! Короче, во Франции всякий раз, когда на театральной сцене умирает женщина, необходимо, чтобы это происходило так, как в “Даме с камелиями”. Надо лишь сменить камелии на другие цветы, а Даму с большой буквы на базарную торговку! Люди не могут допустить, что кто-то уходит в мир иной тихо и спокойно, как человек, уставший от этой планеты по имени Земля. Он уходит туда, где растут цветы Тишины и Покоя!

В общем, все, что касается приобщения современников к возвышенному, — занятие для дураков, кроме себя самого».

Чтобы избавиться от наваждения, связанного с «Пеллеасом и Мелизандой», Дебюсси брался за множество проектов, в частности, собирался написать либретто оперы по повести Бальзака «Большая Бретеш» («Провинциальная муза»). Творчество писателя было довольно чуждо Дебюсси, однако он отмечал, что это произведение носит фантасмагорический (и извращенный) характер, ибо героиню заживо хоронят. Атмосфера повести напомнила Дебюсси Эдгара По, которого он высоко ценил. Однако не сохранилось никаких следов работы по этой повести Бальзака. Что же касается «Ноктюрнов для скрипки с оркестром», сочинить которые композитор обещал Изаи еще в сентябре 1894 года, то их также не будет и в помине. Между тем вполне возможно, что музыкант частично использовал это произведение, когда в период между декабрем 1897-го и началом 1899 года сочинял «Ноктюрны для хора и оркестра» в форме триптиха.

История с Терезой Роже испортила отношения Дебюсси с некоторыми его друзьями. Однако тесные товарищеские связи с Луисом и начало большой композиторской карьеры после сочинения прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» помогли композитору завести новых друзей. Дебюсси познакомился с писателем и поэтом Полем Жаном Туле, который на всю жизнь останется одним из самых близких его друзей, а также подружился с Леоном Доде. Дебюсси отказывался посещать бордели, куда его звал Луис, но в то же время любил провести вечер с приятелями в ресторане. Однако чаще всего друзьям не удавалось его найти, чтобы он составил им компанию.

«Порой, и, на наш взгляд, весьма нечасто, к нам присоединялся Клод Дебюсси, музыкальный гений. У него лоб, как у индокитайской собаки, горящий взгляд и голос такой, словно у него постоянно заложен нос. Кроме того, он не любит общаться с окружающими. Его еда — скажи мне, что ты ешь, и я скажу тебе, кто ты, — обычно состоит из одного яйца всмятку с небольшим куском печени или почками, приготовленными в соусе. Я привожу эту гастрономическую подробность для восторженных поклонников “Пеллеаса и Мелизанды”, шедевра современной французской музыкальной драмы, по моему мнению. Как и Туле, Дебюсси — человек утонченного вкуса. Как и Туле, он умеет использовать весь свой творческий потенциал. Вы, вероятно, подумаете, что, находясь рядом с этими двумя яркими личностями со схожими темпераментами, можно лицезреть, как от них брызжут искры. Ничего подобного! Дебюсси дожевал кусочек жареного картофеля, закурил восточную папироску, выдохнул через ноздри дым, сделал несколько едких замечаний, а затем, словно вспомнив, что у него имидж звезды, набычил лоб и

был таков», — вспоминал Леон Доде.

В тот период дружеские отношения между Дебюсси и Пьером Луисом достигли своего апогея. Писатель, восторженный поклонник «Пеллеаса и Мелизанды», горел желанием сотрудничать с композитором. И все же ни один из предложенных Луисом проектов не был претворен в жизнь. Дебюсси в принципе не имел ничего против его творческих замыслов, но рассматривал их как заказ. Композитор, как нам известно, с легкостью бросал уже начатые сочинения, но испытывал большие трудности, когда возникала необходимость завершить произведение, которое выбрал не он, а кто-то другой. Так, в 1895 году друзья рассматривали возможность сочинить оперу на сюжет новогодней сказки «Сандрильона». Луис предложил Дебюсси свой план произведения. В сказке фигурируют такие персонажи, как королева Олна, святая Агнесса, а также святая Катерина, одетая в костюм Жанны д'Арк, что было бы пародией на религиозную легенду. Луис предложил «развязку далеко не по Станисласу»[82]. Не прошло и месяца, как Луис после внесения многочисленных поправок в либретто оперы решил отказаться от своей затеи: «Я не могу больше развивать этот сюжет. Религиозная направленность произведения, торжество лилии над розой и целомудрия над любовью — это для меня настоящая китайская грамота».

В 1896 и 1897 годах Луис время от времени возвращался к «Сандрильоне». В следующем году Дебюсси неоднократно обращался к своему другу с просьбой закончить работу над либретто. «Хорошо бы тебе вновь взяться за "Сандрильону". Мне нужен такой сюжет, который пришелся бы мне по вкусу и смог зацепить душу. В противном случае я превращусь в идиота, и мне не останется ничего другого, как наложить на себя руки, что тоже будет верхом безумия», — писал он Пьеру Луису 27 марта 1898 года. Однако проект оперы так никогда и не сдвинулся с места.

Друзья также задумали осуществить балет «Дафнис и Хлоя». Вдохновленный этой идеей, Луис 27 ноября 1895 года дал Дебюсси 12 дней на сочинение музыки минут на тридцать! Несколько недель спустя Луис предложил этот проект Массне, но не получил ответа. Тогда он подготовил для Дебюсси ряд тем, формулировка и концепция которых носили явно провокационный характер. Композитору было бы трудно переложить их на музыку, настолько они были далеки от его взглядов.

«Я пишу сценарий. Ты получишь его в субботу.

Надо, чтобы ты поскорее принялся за поиск музыкальных тем. Вот для этого основные указания.

Хлоя. Глупенькая, но милая.

Дафнис. Играет на флейте. Таким образом, пасторальная тема. Он — наивный и пылкий. С ним все просто.

Ликенион. Весьма осведомленная особа, сластолюбивая, но не страстная.

Помнишь ли ты, что схема такова:

Акт I–X и Д не знают.

Акт II — Л сообщает Д.

Акт III — Д сообщает X. — Занавес.

Для I акта нам нужна тема, построенная как первая фраза “Парсифаля”, которая могла бы быть доминирующей.

Для II акта хотелось бы, чтобы исполнялась другая тема, отличная от темы акта I, которая заканчивала бы ее в акте III», — писал Пьер Луис Дебюсси 14 января 1896 года.

Дебюсси в своих письмах описывает впечатления, размышляет о звучании музыки, в то время как Луис в повелительном тоне приводит содержание музыкальных тем, которые бы сопровождали действие балета согласно законам драматургии. Дебюсси не стремится к логичности в музыке. Как он часто повторяет, ему предпочтительнее молчание, которое бывает красноречивее музыкальных мотивов. Ему также было важно в деталях раскрывать характер персонажей балета, что требовало много времени. Но это входило в противоречие с нетерпеливостью Луиса.

Начиная с марта 1896 года Дебюсси, несомненно, желавший сотрудничать со своим другом, заявляет, что работает над «Дафнисом и Хлоей». «Мне совершенно необходимо увидеться с тобой из-за Дафниса, с которым ничего не выходит, и Хлои, с которой также работа не идет. В моей голове звучит анархистская музыка. Мятежное красное знамя взрывает мой мозг. Я больше не знаю, что мне делать», — пишет он Пьеру Луису 20 марта 1896 года. У Дебюсси уже возникали подобные проблемы с «Пеллеасом и Мелизандой», однако он находил в себе силы для творческого вдохновения. Как далеко продвинулся он в работе над «Дафнисом и Хлоей»? До сегодняшнего дня не обнаружено никакой партитуры. Можно предположить, что если бы Дебюсси был более последовательным в своей работе, то непременно сыграл бы отрывки Луису или другим друзьям. Никто об этом ни разу не упоминает в своих воспоминаниях. Пьер Луис похоронил этот проект, чтобы заняться другой работой.

В 1897 году возник вопрос о том, чтобы Дебюсси сочинил музыку к «Афродите». Этот роман Луиса имел большой успех, писателю делали множество предложений. Пьер Луис прежде всего хотел заработать денег. Похоже, он не понимал, что

Дебюсси не мог сочинять музыку в авральном порядке. Балет предназначался для постановки в «Олимпии». Музыканту претила мысль о том, что ему придется работать для мюзик-холла. Аргументы, приведенные Луисом в письме от 4 ноября 1897 года, показались ему совершенно неубедительными:

«Разумеется, театры таковы, какими их делают. Все зависит от того, плохие или хорошие пьесы ставят на их сцене.

Теперь мне точно известно, что в “Олимпии” есть много шлюх. Однако еще больше их сидит в амфитеатре “Грандопера”. Более того, уважаешь ли ты публику “Одеона” до такой степени, что не хочешь никакой другой?

Наконец, я уверен, что твое чувство собственного достоинства нисколько не пострадает оттого, что ты согласишься. Доказательство заключается в том, что я ничуть не уронил своего достоинства.

Если ты согласишься, то подумай: ты получишь три тысячи или четыре тысячи франков за шесть недель, не считая того, что, вполне возможно, тебя ждет большой успех. Не говоря уже о том, что представления, без всякого сомнения, состоятся и за пределами Парижа».

«Афродита» так и осталась лишь проектом. Последнее сотрудничество оказалось более продолжительным. Его вдохновителем в большей степени был Россетти. Дебюсси еще раньше писал музыку на его стихи. Речь шла о поэме, переведенной Луисом. К концу 1896 года Дебюсси сочинил черновой вариант произведения для баритона с оркестром, но работа так и осталась незаконченной.

Если вопреки различию в характерах и эстетических взглядах можно еще поверить в то, что друзья часто встречались и с большой охотой проводили вместе время, то представить, что они смогли бы довести до конца совместную работу, которая устроила бы и того и другого, кажется невероятным. Из письма Луиса от 24 июля 1896 года становится ясно, насколько писатель не понимал композитора и его требований к совместному творчеству и как он пытался оказать на него влияние, впрочем, без всякого успеха:

«Твоя ошибка (если ты совершаешь одну) состоит в твоей убежденности в том, что твое творчество доступно лишь узкому кругу истинных ценителей музыки, в то время как ты обладаешь всем необходимым, чтобы быть любимцем публики, заполняющей бульвары и казино.

И затем, не надо дуться на меня за эти слова. Шекспир в свое время и Гюго в настоящий момент делали и делают все, чтобы понравиться широкому кругу читателей. А их вовсе нельзя назвать круглыми дураками.

Кроме того, ты должен зарубить себе на носу, что не существует никакой элитарной публики. Шоссон, Пьер Луис, Фердинанд Герольд[83] и Раймон Бонер не являются более изысканной публикой, чем Эмиль Дюран, Шарль Мартен и Адальбер де Рош-ан-Цинк, которые занимают в партере кресла 1, 3, 5, 7. Надо вешать таблички с надписью:

Для себя.

Для людей простых и искренних в своих эмоциональных переживаниях (они намного лучше снобов).

Я верю, что придет день, когда ты напишешь музыку одновременно для двух этих категорий публики (ты и все другие). И тогда ты станешь еще более потрясающим.

Впрочем, я говорю тебе все это потому, что уверен: в глубине души ты разделяешь мое мнение. Ты просто не хочешь в этом признаться. Осмелюсь утверждать, что придет время, и ты это сделаешь».

Дебюсси ответил 28 июля: «Ты можешь объяснить, о чем было письмо, подписанное П. Луис, в котором я ничего не понял? Совершенно необходимо найти того господина, позволившего себе иметь твой почерк, но в письме я не нашел ни одной твоей мысли». Конец дискуссии. Можно только удивляться тому, что разногласия между писателем и музыкантом за долгие годы не привели к ссоре, поскольку Дебюсси имел весьма обидчивый характер. Композитор мог свободно говорить обо всем с Луисом, но только Эрнест Шоссон был единственным человеком, с кем он мог поделиться своими тревогами и поведать о том, какие муки творчества он испытывает.

Размышления над новыми проектами не мешали Дебюсси вести поиски театра, на сцене которого можно было бы поставить «Пеллеаса и Мелизанду». «Свободный театр» под руководством Поля Ларошеля, которому Антуан Андре[84] уступил директорское кресло, начал переговоры с композитором. Ларошель обещал поставить оперу в октябре 1895 года несмотря на то, что еще не слышал ни единой ноты этого произведения. У него была цель опередить «Театр Эвр» («Творческий театр» и его основателя Орельена Люнье-По[85], которому отдавал предпочтение Метерлинк). Поэт предоставил Дебюсси свободу выбора, но уточнил, что в случае постановки спектакля в «Свободном театре» он отказывается от того, чтобы его имя фигурировало на афише. Дело кончилось тем, что ни один проект так и не был осуществлен. Немного погодя, в октябре 1896 года, Изаи предложил музыканту исполнить в Брюсселе отрывки из оперы. Дебюсси в письме от 13 октября отказался от этого предложения:

«Если это произведение и обладает какими-то достоинствами, то лишь благодаря соединению сценического и музыкального действия. Совершенно очевидно и несомненно, что все положительные качества произведения исчезнут во время концертного исполнения. И тогда нельзя будет предъявлять ни к кому претензий, поскольку станет непонятной “говорящая тишина”, которой насыщено все произведение. Кроме того, используемые средства могут приобрести истинный смысл лишь на театральной сцене. Во время концерта у меня будет вид несчастного человека, который не имеет средств, чтобы оплатить себе контрабас».

С этого момента отношения композитора со скрипачом ухудшились. Ситуация усугубилась после того, как Изаи в письме от 17 октября высказался о «Пеллеасе и Мелизанде»: «Рано или поздно твое произведение будет поставлено на театральной сцене. Только есть опасение, что это произойдет лишь тогда, когда ты изменишь образ жизни. Музыка для молодежи должна сочиняться в юном возрасте, в определенное время и в соответствующей атмосфере». Дебюсси уже нельзя было назвать молодым ни по возрасту, ни по зрелости как композитора. Если он еще не раз будет работать над оперой и ее «музыкальной химией», то «Пеллеас и Мелизанда» будет для него на протяжении долгих лет не «частью молодости», а ее завершением. Это произведение имело для Дебюсси настолько большое значение, что он не мог представить его исполнение в незавершенном виде. Предложение Изаи, каким бы привлекательным оно ни было, лишь сыпало соль на рану: Дебюсси понял, что рухнули его надежды на то, чтобы увидеть свою оперу на сцене в том виде, в каком он ее задумал.

Дебюсси пообещал Изаи цикл песен «Ивняк» по поэме Кристины Джоржины Россетти[86] в переводе Пьера Луиса, который намеревался вскоре закончить, а затем три «Ноктюрна для скрипки с оркестром». Он уже давно упоминал в разговоре об этой работе, но никто из его друзей еще не слышал ни единой ноты. Изаи хотел поскорее ознакомиться с этими произведениями, хотя при этом все же уточнил, что не сможет их тут же включить в свой репертуар, поскольку у него уже имеются определенные финансовые обязательства. Тогда Дебюсси объявил, что отказывается от исполнения «Ноктюрнов» в Брюсселе. И все по причине того, что произведения оставались незаконченными. В отсутствие партитуры трудно судить, насколько композитор продвинулся в своем сочинении. В письмах Дебюсси не упоминает об этом, но зато уверяет, что почти закончил одно произведение, хотя сочинил лишь 15 тактов.

Композитор сердился на то, что Изаи, которым он восхищался и с которым у него были почти одинаковые музыкальные предпочтения, не понимает его. Дебюсси, возможно, был также недоволен тем, что скрипач по финансовым соображениям отказался исполнять произведение, которое было ему посвящено. Дебюсси решил, что лучше пожертвовать деньгами ради дружбы и, что более важно, ради музыки. Идеализм композитора основывался на уверенности в том, что при необходимости кто-то из его друзей всегда одолжит ему денег. На Изаи в этом смысле надежды было мало, поскольку он и так нес большие расходы по организации концертов. К концу жизни Дебюсси имел большие долги и был вынужден поступиться своими принципами и сочинять музыку на заказ. Композитор тяжело переживал отступничество Изаи, тем более что это произошло между 1896 и 1898 годами, когда наступил новый кризис в его творческой и личной жизни:

«Три ноктюрна несут на себе отпечаток моей жизни. В них звучат отголоски больших надежд, моего отчаяния, и, наконец, в них ощущается пустота, поселившаяся в моей душе! Впрочем, я никогда не мог делать чего бы то ни было без того, чтобы в моей жизни что-то не произошло». (Из письма Пьеру Луису от 27 марта 1898 года.)

Дебюсси также рассматривал возможность переработки для оркестрового исполнения двух «Лирических проз», чтобы предложить их Изаи. Дело кончилось тем, что он не смог договориться со скрипачом, и музыканты рассорились окончательно.

Некоторое время спустя, в мае 1898 года, появилась надежда на постановку «Пеллеаса и Мелизанды» в «Опера-Комик». Директор театра Альбер Карре дал на это устное согласие. Дебюсси волновался только из-за того, что исполнение этого проекта откладывалось со дня на день. Он даже представить себе не мог, что его опера увидит свет рампы только через четыре года.

«Верите ли вы, что, когда мы встретимся, Карре, Мессаже[87] и я, мы сможем составить черновой вариант договора, чтобы они не затягивали это дело на века. Мне кажется, что будущая зима — самое подходящее время для постановки оперы. Многие люди уже слышали о “Пеллеасе и Мелизанде”. Нельзя преуменьшать значение того, что эта опера может представлять нечто новое в искусстве пробуждения чувств у наших современников. Впрочем, вы более умело обращаетесь с этими “взрывчатыми веществами”, чем я, поэтому полагаюсь, как обычно, на вашу высокую компетенцию. Хотелось бы, чтобы уши наших дорогих дилетантов

не слишком были бы заткнуты ватой», — писал Дебюсси Жоржу Гартману 14 июля 1898 года.

Всей душой стремясь к тому, чтобы опера «Пеллеас и Мелизанда» была поставлена на сцене в том виде, в каком он сочинил ее, Дебюсси все же опасался, что его произведение не найдет понимания у широкой публики.

«“Ноктюрны” наконец закончены! Следует признать, что я скрепя сердце собираюсь приступить к циклу песен “Ивняк”[88].

Было бы хорошо, если бы эти два произведения были сыграны до того, как “Пеллеас и Мелизанда” будет поставлена на сцене, чтобы подготовить публику к простоте этого произведения. А также для того, чтобы музыковеды не путали меня с кем-то другим, более известным, чем я. Я уже не столь молод, чтобы прислушиваться к мнению музыкантов. Лучше всего, как мне кажется, доносить представление о прекрасном до тех, кто способен его воспринимать. Тогда угаснет весь этот нелепый спор о том, должны мы или нет что-то Вагнеру или же он обязан всем нам…» — писал он Жоржу Гартману 25 июня 1898 года.

Дебюсси был настолько уверен в успехе своей оперы, что постановка «Пеллеаса и Мелизанды» в Лондоне в июне 1898 года на музыку Форе, написанную «для группы снобов и глупцов», как писал он Жоржу Гартману 9 августа, нисколько не обескуражила его.

ТВОРЧЕСКИЙ И ДУШЕВНЫЙ КРИЗИС. 1897-1899

Для меня настали черные дни. Мне остается лишь мечтать о том, чтобы получить место директора консерватории где-нибудь, хотя бы на острове Цейлон.

Из письма Дебюсси Жоржу Гартману.

6 июля 1898 года

Несмотря на творческие муки, которые испытывал Дебюсси, сочиняя музыку к опере «Пеллеас и Мелизанда», это был благодатный период в творческой жизни музыканта, так же как ранее время сочинения прелюдии «Послеполуденный отдых фавна». За долгие месяцы работы над оперой он прикипел к ней всей душой. В итоге ему удалось довести проект до конца, что было для него довольно непривычно, принимая во внимание число незавершенных произведений, забытых сразу же после беглых набросков на нескольких нотных листах, которые он безжалостно рвал и выбрасывал.

Неустойчивое материальное положение композитора было отражением его творческой нестабильности. Он разрывался между творческим вдохновением и эстетическими идеалами, которыми не мог поступиться, с одной стороны, и давлением друзей и представителей театрального и музыкального мира, обещавших ему все на свете, кроме денег, с другой. Однако именно в деньгах композитор постоянно нуждался.

Очевидно, Дебюсси нашел в тексте Метерлинка все, что соответствовало его эстетическим вкусам и отвечало его творческим пожеланиям. На основании того, что сам музыкант говорил о своих персонажах, можно сделать вывод: пьеса Метерлинка нашла отклик в его душе. И только он один смог бы, как ему казалось, подобрать к словам этой драмы идеальную музыку. И все же относительная легкость, с которой композитор взялся за этот огромный труд, объясняется прежде всего тем, что его жизнь в тот момент вошла в более спокойное русло. В самом деле, этот период совпадает с кульминацией его дружеских отношений с Шоссоном. Тот, в свою очередь, приобщил музыканта к жизни в буржуазной семье. Кроме того, в тот же период Дебюсси заводит дружбу с Луисом. Эта дружба

перерастает в глубокую товарищескую симпатию, несмотря на разницу в мировоззрении, честолюбивых стремлениях и характерах двух творческих личностей.

На протяжении последующих лет у композитора появится множество неоконченных проектов, он все чаще будет переживать душевные кризисы. В отличие от творческих поисков и метаний после пребывания на вилле Медичи, когда композитор чувствовал себя загнанным в тупик, теперь он, несомненно, видел свет в конце туннеля. Он уже знал, в каком направлении ему следует вести творческие поиски. Однако неспособность сосредоточиться на определенном произведении свидетельствует о том, что ему было трудно выбрать, над чем работать: сочинять музыку для фортепиано, оркестра, голоса или струнных инструментов…

В то время как один за другим терпели фиаско все проекты, предложенные Луисом, в мае 1897 года Дебюсси задумывает положить на музыку «Песни Билитис»[89], которые Луис опубликовал в 1894 году. Этот стихотворный цикл писатель выдавал за подлинные поэмы Билитис, современницы Сапфо. Дебюсси выбрал «Флейту Пана», «Волосы» и «Гробницу наяд». Он закончил работу над этими произведениями в марте 1898 года. Сочинения помогли композитору выйти из застоя. Этому поспособствовал и Луис, прислав слова песни «Волосы»:

«Старина, постарайся это сделать. Ты не работаешь потому, что у тебя тяжелая жизнь, а жизнь тяжелая оттого, что ты не работаешь. Это порочный круг…

Пообещай мне поработать всего одну неделю хотя бы по четыре часа в день». (Из письма Пьера, конец мая 1897 года.)

Похоже, слова друга благотворно подействовали на музыканта, поскольку в конце июня Дебюсси закончил «Флейту Пана». В январе 1901 года он сочинил музыку к инсценировке двенадцати «Песен Билитис» для двух флейт, двух арф и челесты[90]. Постановка спектакля должна была состояться в театре «Варьете» после представления отдельных сцен в банкетном зале газеты «Le Journal», с которой сотрудничал Луис. Но состоялось только представление в газете. Пьер Луис непосредственно следил за подготовкой спектакля. Он присутствовал на репетициях с нескрываемым удовольствием. Инсценировка была представлена в форме живых картин: пять женщин, одетых в стиле античных греческих богинь, а порой и обнаженных. Нельзя сказать, что Дебюсси был в большом восторге от подобной затеи. Он обвинял организаторов спектакля в непрофессионализме. «Эти люди слишком увлекаются выпивкой. Как это до сих пор они не нашли оркестрантов?

Отсутствуют партитуры! Ах! О чем они только думают? Я не глупее других, но хотел бы понять… Не удосужишься ли ты напомнить им: нужны две арфы, две флейты, одна челеста, и чтобы музыканты были способны владеть этими тонкими инструментами», — писал он Пьеру Луису 19 января 1901 года. Представление состоялось 7 февраля. Собралось около трехсот зрителей. Этому событию была посвящена статья в газете «Le Journal», опубликованная на следующий день. Похоже, что журналист не был знаком с творчеством Дебюсси, поскольку сделал ошибку в его фамилии и упомянул Римскую премию, вместо того чтобы назвать наиболее известные произведения композитора, а именно прелюдию «Послеполуденный отдых фавна» и «Деву-избранницу». «Нежную, приятную и архаичную музыку, написанную господином де Бюсси, лауреатом Римской премии, сопровождал голос мадемуазель Милтон, звучавший как колыбельная песня. Ее очарование дополняла античная красота поэмы», — говорилось в статье. Впоследствии Дебюсси использовал эту музыку для «Античных эпиграфов» — фортепианных пьес для игры в четыре руки.

Несостоявшиеся проекты, задуманные совместно с Луисом, не были единственными: к Дебюсси обратился Жан Луи Форен, художник, известный своими сатирическими рисунками, и попросил написать музыку к пантомиме под названием «Золотой рыцарь». В письме Гартману, написанном в сентябре, Дебюсси объявил, что планирует закончить это произведение через два с половиной месяца, но 1 ноября в письме Рене Петеру сообщал, что еще не закончил работу. И в этом случае никаких следов заказа, который нисколько не вдохновил музыканта, не осталось. Между тем, вновь оказавшись в финансовом тупике, Дебюсси обратился к издателю Гартману с настойчивой просьбой выдать ему за эту пантомиму аванс в размере 500 франков, сославшись на острую необходимость, вызванную болезнью отца. В июле он уже просил Анри Лёроля одолжить ему денег и жаловался на свою бедность. И это не считая других друзей, к которым он обращался с такой же просьбой…

В декабре 1897 года Дебюсси с головой ушел в работу над сочинением «Ноктюрнов», симфонического триптиха для женского хора с оркестром. Работа затянулась до декабря 1899 года, тогда как Дебюсси считал (или предполагал), что очень быстро ее закончит. Впрочем, в сентябре 1898 года он поспешил сообщить Гартману, что тот вот-вот сможет прослушать его сочинение. Композитор не скрывал, что эти три ноктюрна «дались ему с трудом, сопоставимым с пятью актами “Пеллеаса и Мелизанды”». (Из письма от 16 сентября 1898 года.) В итоге 1897

год оказался для композитора совсем скудным на законченные сочинения, в чем он откровенно признался своему издателю. Надо сказать, что на протяжении двух последующих лет творческое вдохновение будет нечасто посещать Дебюсси.

«Я не могу справиться с бесконечной тоской, охватившей меня в этот хмурый предновогодний день. За весь этот год я не сделал почти ничего из того, что собирался сочинить. Направляя вам мои самые искренние новогодние пожелания, думаю лишь о радостных мгновениях, которых я лишился потому, что не смог выполнить задуманное, на что очень надеялся.

Я намеревался передать вам “Три ноктюрна” (посвященные вам), в которых постарался придать симфонической музыке больше живости и свободы. К моему великому сожалению, эта работа еще не закончена, что меня весьма расстраивает. Боюсь, что вы можете подумать, будто я не желаю довести начатое до конца. И это мне особенно неприятно», — писал Дебюсси Жоржу Гартману 31 декабря 1897 года.

Решив бороться с отсутствием вдохновения, Дебюсси возвратился к сочинению музыки к стихотворным произведениям, что до сих пор у него неплохо получалось. С этой целью он сочинил две песни на слова Шарля Орлеанского[91]. Они были написаны для хора на четыре мужских и женских голоса и предназначены для семейного хорового кружка Люсьена Фонтена, с которым Дебюсси продолжал сотрудничать. Третью песню «Когда я услышал тамбурин» он напишет в 1908 году, чтобы опубликовать в издательстве Дюрана все три песни.

Весной и летом 1898 года Дебюсси написал две вокальные пьесы под названием «Белые ночи» на стихи, которые, вдохновившись рассказами Достоевского, написал сам. Этот музыкальный цикл должен был состоять из пяти пьес, о чем он объявил в письме Гартману. Однако обещанные пьесы, по всей вероятности, так и не были написаны.

Для пьесы «Трагедия смерти», написанной его другом Рене Петером и посвященной ему, Дебюсси, композитор сочинил в начале 1899 года «Колыбельную»: «простую, как шелест травы, ее можно петь с любого места». Дебюсси обратился к Пьеру Луису с настоятельной просьбой написать предисловие к этой пьесе.

Острая нехватка денег, отсутствие вдохновения и неурядицы в личной жизни осложняли и без того непростые отношения Дебюсси с Габи.

«Со мной приключилась весьма неприятная история. Похоже, что Бурже сотрудничал с Ксавье де Монтепеном[92], что мне не кажется невозможным. Габи изменилась в лице, когда нашла в

моем кармане письмо, которое не оставляло ни малейшего сомнения в том, что речь идет о любовном послании. В нем было все необходимое, чтобы тронуть даже самую черствую душу. Боже, что тут началось!.. Драма… слезы… настоящий, а не игрушечный револьвер, в придачу газетенка “Le Petit Journal” для истории…

Ах! Мой старый дружище, как бы я хотел, чтобы ты оказался рядом. Ты смог бы помочь мне разобраться во всей этой литературе. Теперь невозможно что-то изменить. Нельзя, словно ластиком, стереть все страстные поцелуи и нежные ласки. Хорошо бы изобрести такой ластик, стирающий адюльтер.

Впрочем, моя малышка Габи только что похоронила своего отца. И это вторжение смерти в ее жизнь временно отодвинуло на второй план ее мелкие и нелепые обиды», — писал Дебюсси Пьеру Луису 9 февраля 1897 года.

Ни в одной газете не было напечатано о том, что Габи, возможно, пыталась покончить с собой. Однако тон письма Дебюсси, похоже, свидетельствует, что автор с некоторым фатализмом относится к тому, что отношения с его подругой портятся день ото дня. Весной 1898 года композитор переживал новую фазу депрессии, о чем сообщил Пьеру Луису, который в то время находился в длительном путешествии по Египту, в письме от 27 марта:

«После твоего отъезда я почувствовал себя самым несчастным человеком на свете. Я так переживал твое отсутствие, что плакал не переставая, словно это был единственный способ, который у меня оставался, чтобы развеять тоску».

Ему же 21 апреля:

«Уверяю тебя, мне настолько необходима твоя дружеская поддержка, что без нее я пропаду, поскольку чувствую себя одиноким и потерянным. Ничто не изменилось в моей жизни, которая вошла в черную полосу. Я потерял все ориентиры и не знаю, куда иду, если не сказать, что к суициду. Это было бы весьма нелепой развязкой того, что заслуживает, возможно, лучшего. Это может произойти от усталости бороться с глупыми и презренными жизненными невзгодами».

Пьер Луис, которого тоже посещали мысли о самоубийстве, в письме от 5 мая нашел нужные слова, чтобы поддержать своего друга:

«Старина, ты не заслуживаешь прощения за такие кошмарные мысли, потому что ты — великий человек. Понимаешь ли ты, что это означает? Тебе только намекали об этом, а я говорю во весь голос. Может, ты мне поверишь, если я добавлю, что никогда и никому не говорил ничего подобного. Какие бы неприятности ты

ни переживал в настоящий момент, ты, во-первых, всегда должен помнить о своем призвании, а во-вторых, тебе необходимо закончить произведение, над которым работаешь, и познакомить с ним широкую публику. Это две вещи, которыми ты прежде всего обязан заниматься. Они должны быть главными для тебя. Уроки музыки, которые ты даешь, чтобы обеспечить свое существование, вовсе не являются делом всей твоей жизни. Главное, тебе необходимо все сделать для того, чтобы опера “Пеллеас и Мелизанда” была поставлена на театральной сцене. — Ты считаешь ниже своего достоинства предпринимать для этого какие-то конкретные шаги? Возможно, ты совершаешь самую большую ошибку. Однако в первую очередь ты должен работать, а для этого необходимо, чтобы в твоем доме были созданы необходимые условия.

Подумай об этом. Все, о чем ты рассказал, меня глубоко взволновало. Если ты считаешь, что я могу быть полезным, скажи, как это сделать. Что же касается меня, я сделаю все, что смогу, не сообщая тебе об этом».

Помимо приступов хандры Дебюсси переживал из-за множества долгов. В июле 1898 года он был вынужден обратиться к Гартману, поскольку у него не было денег, чтобы заплатить за квартиру:

«Я пожертвовал несколькими уроками музыки, необходимыми для того, чтобы заработать на хлеб насущный, ради купаний в море, нисколько не заботясь о хозяйственных нуждах. И это обстоятельство навевает на меня еще большую тоску, чем все баллады Шопена вместе взятые.

Не собираясь проводить параллель между мной и Бальзаком, поскольку я — птица не столь высокого полета, как эта литературная глыба, все же хочу сказать, что есть у нас по крайней мере одно общее — постоянная нужда в деньгах и полное отсутствие того, что называется умением экономить. Я думаю, что если бы мне не представился счастливый случай встретиться с вами, то я был бы вынужден браться за самую черную работу, в то время как опера “Пеллеас и Мелизанда” оставалась бы только задумкой, как люди ошибочно полагают, гения».

Дебюсси воспринимал денежные заботы с юмором, хотя порой чувствовалось, что отчаяние берет его за горло с такой силой, что не спасает даже музыка.

«Мою жизнь осложняют трудности сентиментального характера, и я не знаю, что с этим поделать. Словно сторонний наблюдатель, я вижу, как разбиваются мои мечты о самом

красивом и нежном. Это может показаться смешным, но уверяю вас, в данном случае есть из-за чего впасть в самую черную хандру даже тому, кто более крепок духом, чем я, который похож на травинку на ветру. И только Музыка способна сотворить невозможное…

И вот я заканчиваю мое послание. Мне пришлось его отложить самым прискорбным образом из-за приступов невралгии, которым подвергался целую неделю мой блестящий интеллект. Не волнуйтесь, они не оставили на нем слишком глубоких следов. Думаю, мне необходимо всей грудью вдохнуть свежий морской воздух и поехать туда, где меня окружал бы полный покой и я не лицезрел бы мою консьержку — эту обитающую на суше медузу. Во время последнего приступа мне снились кошмарные сны: будто я присутствую на репетиции “Пеллеаса и Мелизанды”, а Голо вдруг превратился в судебного пристава и исполняет свою партию, в которой положены на музыку слова повестки о вызове в суд», — писал Дебюсси Жоржу Гартману в июле 1898 года.

В самом деле, чтобы улучшить свое материальное положение и сократить лишние расходы, Дебюсси дает уроки музыки. Однако в отличие от своего кумира Шопена, который был весьма востребован в качестве преподавателя, Дебюсси не пользовался популярностью среди потенциальных заказчиков. К его услугам они обращались весьма редко, о чем он жаловался друзьям и попутно злословил о своих учениках.

«Курицы, которым я даю уроки музыки по четвергам, не желают переносить занятия на другой день из-за светских и полностью абсурдных соображений», — писал он Рене Петеру в марте, принося извинения за то, что не сможет пойти с ним в театр.

Насколько Дебюсси «был восхитительным руководителем хора, обладавшим ангельским терпением», настолько в качестве преподавателя музыки был лишен педагогических способностей. Вот что писал об этом ученик Дебюсси и участник хора Мишель Ворм де Ромили:

«Во время уроков музыки Дебюсси никогда не вдавался в подробности исполнения: постановка пальцев рук при игре на пианино не существовала для него. Он вел себя как дирижер оркестра, приговаривая: “Выпутывайтесь, как знаете, но старайтесь не фальшивить и играть хорошо”. И он часто добавлял, что отнюдь не прибавляло мне бодрости духа: “Впрочем, мне нравится давать уроки игры на фортепиано только тем людям, которые играют лучше, чем я”. <…>

Он познакомил меня с музыкальным творчеством “Могучей

кучки”, в то время еще совсем неизвестной в Париже. Мы заказали у Беляева в Москве все произведения Мусоргского, Римского-Корсакова, Балакирева, Бородина и Глазунова. Мы с таким энтузиазмом играли их в четыре руки, что стирали себе ногти. Мне доставалось больше всего, поскольку у Дебюсси были ногти особой формы: они скорее походили на когти. Я не мог понять, как с такими загнутыми внутрь ногтями ему удается воспроизводить столь нежные и чарующие звуки. <…>

“Баркарола” Шопена была одним из его любимых музыкальных произведений. Из-за нее у нас разыгрывались весьма бурные сцены. Я довольно плохо играл Шопена, в особенности же невзлюбил “Баркаролу”, после того как Дебюсси заставил меня повторить ее множество раз.

Надо было видеть, как он объяснял это музыкальное произведение: не вдаваясь в подробности, сосредоточив внимание лишь на общей манере исполнения. Когда мы подходили к тому пассажу, где мелодия должна быть особенно звучной и исполняться левой рукой, Дебюсси начинал напевать, тяжело дыша. Можно было подумать, что он толкает в море гондолу. И этот его благой порыв заканчивался ничем в обстановке всеобщего отчаяния из-за моей неуклюжей игры».

Осенью 1898 года Дебюсси, все так же страдавший от приступов невралгии, принялся за оркестровку «Ноктюрнов», начатую годом ранее. На протяжении первых месяцев 1899 года почти в каждом письме он обещал своему издателю в самом ближайшем будущем представить законченную работу… И каждый раз откладывал ее окончание на неопределенный срок.

Как с ним часто случалось, когда у него внезапно возникала та или иная идея нового произведения, путь от замысла до претворения в жизнь был весьма долгим. Согласно свидетельству Поля Пужо, адвоката и большого поклонника творчества Дебюсси, проект «Облаков», первого произведения из цикла «Ноктюрны», возник у композитора при следующих обстоятельствах:

«Это произошло ночью на мосту Сольферино[93]. Стояла полная тишина. Я облокотился на перила моста. Поверхность воды была совершенно гладкой, и Сена напоминала потемневшее от времени зеркало. При отсутствии луны по небу медленно проплывали облака, не слишком тяжелые, не слишком легкие: обыкновенные облака. И всё».

Несколько недель спустя, работая над черновым вариантом этого произведения, Дебюсси в письме Жоржу Гартману от 3 апреля 1899 года заявил: «Признаюсь, что по сравнению с двумя последующими ноктюрнами первый был слишком прост и

банален. Я уже не помню, сколько раз мне пришлось его переписывать». Ноктюрн «Облака» был завершен лишь много месяцев спустя.

В декабре 1899 года композитор переехал с улицы Гюстава Доре в двухкомнатную квартиру на шестом этаже в доме 58 по улице Кардине. Это здание сохранилось до наших дней, на нем есть мемориальная доска. Теперь Дебюсси жил совсем рядом с Пьером Луисом, который обитал в доме 147 на бульваре Малешерб. Дебюсси сам вел домашнее хозяйство, поскольку Габи ушла от него. Устав приносить себя в жертву, быть женой бедного художника, измучившись от его измен, она променяла музыканта на банкира, графа де Бальбьяни, который снял для нее квартиру на улице Ньель. Верный своим привычкам, Дебюсси поспешил украсить свое новое жилище произведениями искусства, невзирая на более прозаические нужды. Теперь он жил, по словам Луиса, в «конуре, обставленной в стиле ар-нуво».

«Если Клоду вдруг нравилась какая-либо вещь и он не мог приобрести ее по причине баснословной, как ему казалось, цены, он чувствовал себя так, словно в его сердце вонзили отравленное лезвие ятагана. Самое грустное заключалось в том, что это чувство охватывало его вновь и вновь на каждой улице. Это чувство захватывало его полностью, как искусство и музыка, потому что это была та же одержимость красотой. Я наблюдал, как он страдает по танагрской статуэтке, по редкой книге или эстампу. Он тратил силы на поиск мелкого заработка, например уроков музыки. Он забрасывал свои музыкальные проекты. Он шел даже на то, чтобы продавать по дешевке одну из своих книг, которая ему в свое время очень понравилась, но теперь нравилась меньше, чем та, которую он только что увидел и несколько секунд подержал в руках. Он отказывал себе в ужинах или почти не ел, несмотря на то, что любил изысканные блюда и хорошую кухню. И все это вплоть до того дня, когда ему удавалось перехватить какой-нибудь аванс. И тогда свершалось чудо. Национальный праздник в его небоскребе. В канделябрах горели свечи, звучала веселая музыка, словно ее играли маленькие уличные оркестры», — вспоминал Рене Петер.

В апреле 1899 года музыкант снова обратился к Гартману с просьбой одолжить ему 200 франков, чтобы заплатить за квартиру. Он подкрепил свою просьбу обещанием в скором времени передать издателю партитуру. Несмотря на то что Дебюсси постоянно не выполнял своих обещаний, той весной он довольно усердно трудился над своими сочинениями. После ухода Габи он залечивал душевные раны в обществе молодой женщины по имени Лили Тексье. Они переживали бурный и на

первых порах безоблачный любовный роман. Их отношения еще не успели испортиться из-за материальных проблем, которые разрушили жизнь Дебюсси с Габи. Лили жила в доме 12 по Бернской улице и не испытывала финансовых трудностей. Однако с социальной, интеллектуальной и даже с физической стороны Мари Розали Тексье мало чем отличалась от своей подруги Габриэль Дюпон. Она родилась в 1872 году в Шалонсюр-Сон. Ее отец, железнодорожный служащий, был родом из Бургундии, а мать — из Ниццы.

Когда Дебюсси познакомился с Лили, она работала манекенщицей в доме моды Сары Мейер. «Невероятно восхитительная блондинка, красивая, как фея из сказки. К прочим ее достоинствам следует отнести то, что в ней нет ничего от “стиля модерн”. Она любит музыку не по рекомендации Вилли, а потому, что она ей нравится. В ее любимой песне речь идет о юном гренадере-пехотинце с румянцем на щеках, носящим головной убор, сдвинув его на ухо, как старый вояка», — писал о своей возлюбленной Дебюсси Роберу Годе 5 января 1900 года.

Насколько известно, письма Дебюсси Лили Тексье стали первыми любовными посланиями композитора. Он никогда не переписывался ни с Мари Бланш Ванье, ни с Габриэль Дюпон. В начале любовной связи с Лили музыкант пребывал в полной эйфории. В письмах он выражал свои чувства и желания с юношеским пылом и наивной простотой:

«Моя дорогая маленькая Лили!

Клод еще не оправился от поцелуев, подаренных твоим прелестным ротиком! Клод не может заниматься ничем другим, кроме как вспоминать тот вечер, когда он получил от тебя столько нежданного счастья, которым ты одарила его самым красивым образом и с наивысшей отдачей.

Видишь ли, прекрасная Лили, в нас бушует страсть, которая до поры до времени горела внутри и ждала только случая, чтобы ярким пламенем вырваться наружу.

Если ты почувствовала такую же безудержную радость и испытала такое же блаженство, как я, признайся, было бы весьма досадно, если бы этот вечер не состоялся и мы не осознали, что думаем друг о друге.

Прими мою бесконечную благодарность за всю любовь, которую я испытываю к тебе. И постарайся дать мне как можно больше своей любви.

Поверь, что ближайшая суббота, когда мы снова увидимся, кажется мне невероятно далекой…

Весь горю от нетерпения целовать твои губы, ласкать твое тело и любить тебя». (Письмо Дебюсси Лили Тексье от 24 апреля

1899 года.)

В самом начале романа с Лили композитор писал ей страстные и нежные письма:

«Я постоянно вижу перед собой твои губы. Мое тело болит и страдает от того, что охвачено желанием заключить тебя в объятия. Я испытываю голод и жажду по тебе, не считая всего остального». (Письмо Дебюсси Лили Тексье от 5 мая 1899 года.)

«Этой ночью я покрывал поцелуями твое письмо, словно оно было живым существом, настолько я нуждался в том, чтобы ощутить на своих губах тонкий аромат твоих духов. Я вдруг почувствовал его и как будто протянул руки навстречу моей мечте. Вот какую невероятную любовь ты подарила мне». (Письмо Дебюсси Лили Тексье от 27 мая 1899 года.)

Давно не случалось, чтобы композитор надолго забрасывал свою музыку. Он хотел, чтобы ничто не мешало ему предаваться любовным переживаниям. В отличие от Габриэль, которая всегда была у него под рукой, Лили была занята работой и вела свободный и независимый образ жизни. Прежде всего, она ограничила встречи с музыкантом, отведя для них выходные дни в конце недели. Дебюсси был вынужден смириться не с отсутствием творческого вдохновения, а с невозможностью увидеться с любимой женщиной:

«Что сейчас делает красотка Лили? Вероятно, на ней роскошное платье, которое будет потом украшать дряблое тело какой-нибудь богатой старухи… Для меня началась череда грустных и мрачных дней, где нет места для радости. Мне остается лишь с нетерпением ждать встречи с той, которую люблю больше всего на свете. Впрочем, я уже не знаю, как смогу жить дальше, поскольку мне кажется, что в тебе вся моя жизнь…» (Письмо Дебюсси Лили Тексье от 1 мая 1899 года.)

Композитор на какое-то время совсем забыл о творчестве. Он заявил, что ради Лили готов на всё. Его преследовала навязчивая идея: он боялся, что эта женщина может разлюбить его или же любить меньше, чем ему хотелось. «Я никогда не буду ограничивать твою свободу, но мне очень хочется, чтобы ты видела во мне человека, который сделает тебя счастливой», — писал Дебюсси Лили Тексье 5 мая 1899 года. Вечером этого же дня, чтобы не пропустить свидания с Лили, Дебюсси, сославшись на отъезд, отказался от приглашения Эрнеста Шоссона на обед по поводу примирения после пятилетней размолвки. Месяц спустя, 10 июня, Шоссон упал с велосипеда и умер. Встреча двух музыкантов так и не состоялась. Дебюсси не пошел на похороны бывшего друга из-за встречи, которую не мог пропустить, как сказал он Луису. Ни цветов, ни даже соболезнований семье

покойного он тоже не удосужился отправить. 21 мая Лили уехала в Йон, расположенный недалеко от городка Тоннер, чтобы навестить своих родителей. Дебюсси посылал ей пылкие любовные послания, в которых не было ни слова о музыке. Он был одержим страстью, которую разделявшее их расстояние разжигало еще сильнее:

«Если бы ты только знала, как все здесь напоминает о тебе! Нет ни одного уголка комнаты, ни одного предмета мебели, не отмеченного твоим присутствием. Я слышу странный и волнующий голос. Он произносит шепотом твое имя. Оно постоянно звучит в моих ушах, как негромкая и нежная музыка…

Прошу тебя, не считай мои письма ребячеством и не суди их слишком строго за то, что они слишком длинные и нелепые. Я пишу лишь о том, что думаю и чувствую…

Увидела ли ты тот божественный свет, который сиял вокруг нас в тот момент, когда мы прощались и смотрели в глаза друг другу? Любовь всегда отражается во взгляде! Понимаешь ли ты, что она может связать нас нерасторжимыми узами? В какие-то моменты мне кажется, что если бы ты была ревнивой, то могла бы приревновать меня к любви, которую я испытываю к тебе…» (Письмо Дебюсси Лили Тексье от 24 мая 1899 года.)

15 мая Пьер Луис объявил о предстоящем бракосочетании с Луизой де Эредиа, младшей сестрой Лили, с которой на протяжении многих лет состоял в близких отношениях. В ответном письме Дебюсси, возможно, из тактичности по отношению к Лили или из желания сохранить свободу, заявил следующее: «Моя старая любовная связь с музыкой мешает мне услышать свадебный марш». (Из письма Дебюсси Пьеру Луису от 16 мая 1899 года.)

Вскоре Дебюсси понял, что сможет удержать Лили только в том случае, если их отношения примут законный характер. Довольно часто в своих письмах он прозрачно намекал, что не прочь связать себя определенными обязательствами. «Я прошу лишь об одном: дай мне возможность любить тебя и посвятить свою жизнь тебе, Лили». (Письмо от 24 мая.) «Уверяю тебя, что всё, что я делаю в этой жизни, все мои усилия, которые раньше были направлены на то, чтобы возвыситься над моими дорогими современниками, отныне имеют лишь одну прекрасную цель: Ты и только Ты!» (Письмо от 27 мая.)

Единственным сочинением, к которому Дебюсси приложил руку весной 1899 года, был свадебный марш, заказанный Луисом: «Двести тактов для двух голосов в причудливом ритме на четыре четверти. Эта музыка должна иметь помпезное и бравурное звучание, как это положено для свадебных кортежей». (Из письма

Пьера Луиса от 15 мая 1899 года.)

Первый вариант этого произведения был потерян. Дебюсси пришлось в срочном порядке за несколько дней до церемонии заново сочинять этот музыкальный опус и одновременно ухаживать за Лили, которая заболела. Ввиду отсутствия партитуры неизвестно, на что было похоже это сочинение, поскольку Дебюсси тогда больше заботился о здоровье Лили и меньше всего думал о новоиспеченной невесте. В свою очередь заболев, композитор не смог 24 июня присутствовать на светской церемонии бракосочетания друга. В письме Гартману он заявил, что его сочинение не прозвучало, в то время как в газете «Фигаро», опубликовавшей отчет о свадьбе, указывалось, что на церемонии исполнялся свадебный марш Дебюсси. Возможно, пример Луиса оказался заразительным, поскольку композитор все больше и больше думал о женитьбе. Кроме того, Лили точно так же, как мать Терезы Роже, получила анонимное письмо, в котором перечислялись многочисленные долги музыканта, а это могло поставить под сомнение искренность его чувств и намерений. Опасение потерять любимую женщину заставило Дебюсси предпринять решительные шаги, чтобы скрепить их отношения самыми тесными узами. Вот какое совместное будущее он описывал своей избраннице в письме от 17 июня:

«Я уже немолод, и мне необходимо окончательно определиться в этой жизни. Если до сей поры я не сделал этого, то только потому, что не встретил никого, кого бы полюбил всей душой и кому бы поверил…

Теперь я меньше всего хочу, чтобы ты продолжала работать. У меня есть твердое намерение как можно быстрее вырвать тебя из среды, в которой ты находишься. Любовь к тебе не может и не хочет довольствоваться короткими встречами ради удовольствия. Я хочу целиком и полностью посвятить тебе свою жизнь. Я постараюсь сделать тебя счастливой, и моя нежная забота и преданность будут окружать тебя не только каждый день, но и каждую минуту.

В настоящий момент я зарабатываю себе на жизнь, но не более того. Делая тебе предложение разделить со мной твою жизнь, я не могу обещать тебе золотые горы! Если ты меня любишь, тебе придется потерпеть несколько месяцев относительно стесненные финансовые обстоятельства…

В жизни есть вещь такая же важная, как хлеб, но ее невозможно купить за деньги! Она называется счастьем! Счастье бывает полным лишь в случае, если материальная сторона жизни не превалирует над другой…

Я должен добавить несколько слов к тому, что сказал

относительно “нескольких месяцев жизни в стесненных финансовых обстоятельствах”. У меня есть твердая уверенность в том, что “Пеллеаса и Мелизанду” поставят на сцене этой зимой. И тогда мое финансовое положение заметно улучшится начиная уже с сентября».

В этом письме Дебюсси проявил слишком большой оптимизм относительно улучшения своего материального положения. Он все еще верил, что Альбер Карре в грядущем театральном сезоне непременно поставит его оперу. Композитор очень рассчитывал на эту постановку, которая восстановила бы его пошатнувшуюся репутацию и уладила бы финансовые проблемы. В начале июля его ждало горькое разочарование. «Господин Карре оказался человеком почти бессердечным. Он не захотел взять под опеку двух моих прелестных детей. Их будущее начинает меня по-настоящему беспокоить. Совсем скоро я не смогу их кормить…» — писал Дебюсси Жоржу Гартману 3 июля 1899 года. Лили все еще раздумывала над его предложением и тянула с ответом. На протяжении целого месяца Дебюсси забрасывал ее письмами. Они были наполнены наивными признаниями вперемешку с высокими чувствами. Влюбленный композитор всеми правдами и неправдами старался уговорить молодую женщину выйти за него замуж:

«Видимо, я напрасно призывал себя к терпению. Есть во мне нечто такое, что заставляет взывать к тебе, как заблудившегося в лесу ребенка… Мои губы помнят вкус твоих губ. Они хранят память о твоем поцелуе, горячем, как огонь, нежном, как цветок… Я готов искусать их в кровь, чтобы испытать блаженство неудовлетворенного желания… Твои глаза далеко от меня, и я ощущаю себя слепым или маленьким корабликом, потерявшим паруса. Эти две картины вызывают во мне безутешную печаль.

Часы, проведенные без тебя, — это время тоски, умноженное на 100! Представь себе голодного мужчину, разбивающего витрины, чтобы украсть кусок хлеба. Потребность жить для другого человека — самая прекрасная вещь в этом мире». (Письмо Дебюсси Лили Тексье от 3 июля 1899 года.)

В июле Лили переехала к Дебюсси. Нашла ли она некоторое время спустя документ, компрометирующий музыканта? В довольно длинном письме он пытался вызвать у молодой женщины жалость, чтобы избежать разрыва. Даже сделал вид, что согласен на него: «В результате глубоких раздумий я пришел к выводу, что за утраченное счастье надо платить. Это может быть один из способов сделать тебя счастливой. Я заверну в пакет все твои вещи, которые ты получишь послезавтра утром. Я оставлю

себе только кольцо, чтобы меня похоронили вместе с ним». (Письмо Дебюсси Лили Тексье от июля или августа (?) 1899 года.)

Дрогнуло ли сердце Лили? Возможно. Она переехала к нему на улицу Кардине, 58. Несмотря на финансовые трудности, 1899 год обещал закончиться для композитора лучше, чем начался. Гражданский брак Дебюсси и Лили был заключен 19 октября в мэрии XVII парижского округа. Свидетелями на церемонии бракосочетания были друзья Дебюсси Пьер Луис, Эрик Сати и Люсьен Фонтен. Со стороны Лили был лишь один из ее приятелей. Родители новобрачных отсутствовали.

«Церемония была короче некуда. Теперь есть некая госпожа Клод Дебюсси, с которой я думаю организовать совместную жизнь. И она будет такой, о которой можно только мечтать. Я смогу работать, и ничто не сможет помешать мне творить!» писал Дебюсси Жоржу Гартману 22 октября 1899 года.

Несмотря на скромность церемонии, Дебюсси пришлось дать урок музыки госпоже Мишель Ворм де Ромили, чтобы расплатиться за праздничный ужин в ресторане «У Пуссе».

«Лили Дебюсси ожидала окончания урока, сидя на диване внизу лестницы в наших апартаментах. Она отправлялась с мужем в свадебное путешествие на втором этаже омнибуса! Они доехали до Ботанического сада, где вышел бедный муж, который терпеть не мог ходить пешком. Пиршество было оплачено деньгами, которые он выручил за мой урок. Назад возвращались пешком, потому что, увы, не осталось денег на омнибус…» — вспоминала впоследствии Мишель Ворм де Ромили.

Композитор продолжал просить взаймы у своих друзей или же обращаться к Гартману. На деньги от редких уроков прожить было трудно. Кроме того, Дебюсси столкнулся с новыми тратами, связанными со слабым здоровьем Лили. Надо было платить врачам и покупать лекарства.

После женитьбы на Лили композитор обрел уверенность в том, что любимая женщина отныне будет всегда рядом с ним и не бросит его. Теперь для него было самое время вернуться к музыкальным проектам и закончить начатые произведения. «Вы спрашиваете, чем я занимаюсь? Я могу говорить лишь о том, чем я собираюсь заниматься! Я хочу закончить цикл песен “Ивняк”, затем перейти к завершению еще трех ноктюрнов и закончить “Белые ночи”», — писал Дебюсси Жоржу Гартману 3 июля 1899 года. Ни «Ноктюрны», ни «Белые ночи» так и не дождались ни одной лишней ноты к тому, что уже было написано. Впрочем, у музыканта и раньше были трудности, когда он решил закончить ноктюрны для хора с оркестром, которые начал сочинять полтора года спустя после того, как забросил ноктюрны для скрипки с

оркестром. Он обещал сдать партитуру еще до окончания лета. Однако любовные переживания помешали ему сосредоточить внимание на музыке и выполнить обещание даже несмотря на то, что ему поступило предложение от Эдуара Колонна[94] включить «Ноктюрны» в его осенний репертуар.

Гартман снисходительно относился к «византийской необязательности» композитора, который без конца откладывал сдачу в печать рукописи своих произведений. Помимо того что Гартман оказывал материальную помощь постоянно сидевшему на мели Дебюсси, он с пониманием и восхищением относился к одаренному музыканту, о чем свидетельствуют его письма:

«Мой дорогой Колонн! Уезжая 15 июня из Парижа, я договорился с Дебюсси о том, что через несколько дней рукопись трех законченных, по его словам, ноктюрнов для оркестра будет сдана в печать, чтобы все было готово к моему возвращению. Я был проездом в Париже 25 августа, но он так ничего и не передал! Более того, от него не было ни слуху ни духу. Какой странный человек! Вот уже три или четыре года он корпит над этими ноктюрнами, которые много раз заставлял меня прослушивать, а потом переделывал их снова и снова. В том виде, в каком я их слушал, это совершенно удивительная музыка!» (Письмо Жоржа Гартмана Эдуару Колонну от 22 сентября 1899 года.)

Публичное прослушивание первого и третьего ноктюрнов состоялось лишь 9 декабря 1900 года. В конце 1899 года Дебюсси наконец передал издателю второй и третий ноктюрны — «Празднества» и «Сирены», а в начале января 1900 года вернул исправленную партитуру первого ноктюрна — «Облака». Трудности, возникшие при сочинении ноктюрнов, лишний раз показывают постоянное стремление музыканта к совершенству, а также, как писал он Габриэлю Мурейю 6 января 1909 года, «странное желание не расставаться со своим произведением». Несмотря на то что на пороге нового века Дебюсси столкнулся со множеством материальных и творческих трудностей, его жизнь изменилась в лучшую сторону, а карьера обещала пойти в гору. Благодаря заботам Лили жизнь композитора на улице Кардине стала заметно комфортнее, о чем свидетельствует Мишель Ворм де Ромили:

«Семейство Дебюсси проживало на пятом этаже узкого доходного дома в небольшой квартире, где царили исключительный порядок и чистота. Из окон виднелись зеленые макушки деревьев. Покой и тишину этого мирного пристанища нарушали лишь веселые крики ребятишек, высыпавших в определенные часы на школьный двор.

В двух смежных комнатах легко дышалось. В одной из них располагалась студия хозяина дома, где на письменном столе были в строгом порядке разложены нотные рукописи, чернильницы и карандаши. В этой комнате был диван, несколько небольших восточных ковров, а стены украшали картины, принадлежащие кисти Лероля и Жака Бланша, а также рисунки, на которых была изображена Лило Дебюсси во всем блеске ее тогдашней красоты. У нее были тонкие черты лица и светлые волосы. Она казалась истинным воплощением Мелизанды.

Во второй комнате стояло пианино, лежали книги и партитуры.

Лило оберегала его покой, поскольку он просыпался поздно. (Он работал по ночам до самого утра.) Каким-то чудом ей удавалось вести хозяйство и создавать домашний уют, когда семейный бюджет чаще всего был близок к нулю».

В ОЖИДАНИИ ПОСТАНОВКИ НА СЦЕНЕ «ПЕЛЛЕАСА И МЕЛИЗАНДЫ». 1900-1902

Я работаю над произведениями, которые будут понятны только внукам в двадцатом веке…
Из письма Дебюсси Пьеру Луису. 22 февраля 1895 года

Ввиду того что представление широкой публике «Пеллеаса и Мелизанды» и «Ноктюрнов» откладывалось, у Дебюсси появилась возможность аккомпанировать Бланш Маро во время первого исполнения «Песен Билитис». Это произошло 17 марта 1900 года в зале Плейель на концерте, организованном Национальным музыкальным обществом. Но столь важное событие не сделало Луиса и Дебюсси ближе друг другу. Они, конечно, по-прежнему оставались приятелями. Однако женитьба одного и другого положила конец их тесной дружбе, что нашло отражение в их переписке, ставшей намного сдержаннее. Теперь они виделись все реже и реже. Дебюсси возлагал большие надежды на постановку «Пеллеаса и Мелизанды», чтобы поправить свое тяжелое материальное положение, о чем перед женитьбой не раз писал Лили. И несмотря на все доводы разума, он не собирался ничего больше предпринимать, поскольку ему претила даже мысль о том, чтобы продавать себя. Он надеялся, что друзья помогут с продвижением его произведений. Зная, что композитор все время дает обещания, но практически никогда не выполняет их, во всяком случае в срок, Гартман потребовал, чтобы он с самого начала 1900 года взялся за переложение музыки для фортепиано и составление партитуры для оркестра, предварив возможную постановку «Пеллеаса и Мелизанды» осенью того же года. Издатель, прилагавший немало усилий, чтобы широкая публика познакомилась с творчеством Дебюсси, рассчитывал, что скорейшее написание партитуры успокоит Альбера Карре, который еще не отказался от постановки оперы с участием Андре Мессаже, который тоже восторгался музыкой Дебюсси, но требовал гарантий.

Если по поводу постановки на лондонской сцене «Пеллеаса и Мелизанды» на музыку Форе Дебюсси хранил гробовое молчание, то опера «Луиза» Гюстава Шарпантье, поставленная на сцене

театра «Опера-Комик» в феврале 1900 года, вызвала его бурное негодование. Он обвинил автора в отсутствии музыкального и художественного вкуса, о чем сообщил Гартману и Луису почти в одинаковых письмах:

«Люди уже перестали любить Красоту. <…> После таких авантюрных спектаклей, как “Луиза”, они окончательно опустят планку, и начнется, или же скорее восторжествует, царство невежд.

Это искусство завсегдатаев пивных заведений, людей, постоянно пребывающих в состоянии похмелья. Это чувства, которые испытывает некий господин, который, возвращаясь домой в четыре часа утра, растрогался видом мусорщиков и дворников. Ему уже кажется, что он может понять бедных людей!.. Это излишняя самоуверенность или просто глупость…

Я был бы теперь не против, если бы опера “Пеллеас и Мелизанда” была поставлена в Японии. Во всяком случае, для разнообразия можно было бы это допустить…» (Письмо Дебюсси Жоржу Гартману от 4 февраля 1900 года.)

Даже год спустя успех «Луизы» все еще волновал композитора. «Заметили ли вы, что после “Луизы” торговцы одеждой больше не зазывают громкими голосами покупателей. Они опасаются, что Шарпантье может обязать их платить за нарушение авторских прав», — писал Дебюсси Полю Дюка 11 февраля 1901 года.

Дебюсси, разумеется, хотел, чтобы опера «Пеллеас и Мелизанда» была поставлена на сцене. Он часто исполнял близким друзьям отрывки из этого произведения. В то же время ему было не по душе представлять свое произведение на суд широкой публике, поскольку он сомневался, будет ли она восприимчивой к его музыке, то есть к прекрасному. Композитор также не желал, чтобы его музыка исполнялась в той же манере, что и опера Шарпантье. Подобное отношение композитора к своим сочинениям повторялось в той или иной степени с каждым новым его произведением.

«Он писал медленно, словно оттачивал каждый звук с каким-то болезненным наслаждением. Он никогда не спешил представлять публике свое очередное произведение. Приходилось едва ли не вырывать из его рук каждую страницу его рукописи для отправки в типографию», — говорил много лет спустя, в апреле 1920 года, Эмиль Вюйермо.

Большинство деятелей искусств довольно часто относятся к своим современникам, пользующимся успехом у широкой публики, мягко говоря, без всякого почтения к их заслугам. Подобное отношение иногда бывает понятным, а порою и

оправданным. В то же время это довольно спорное явление, поскольку часто становится причиной несправедливого осуждения. Не лучше ли композитору собраться с силами и сочинить что-то для потомков, которые смогут по достоинству оценить его произведение? Возможно, еще лучше было бы попробовать развить вкус современников, чтобы они поняли его произведение? Дебюсси, как истинный аристократ, еще в юности сделал свой выбор и остался верен ему до конца дней своих. Нет ничего удивительного в том, что в сентябре 1900 года он доверительно сообщает скрипачу и руководителю бельгийского оркестра Матье Крикбуму: «“Пеллеас и Мелизанда” по-прежнему не издается! Впрочем, возможно, это к лучшему».

1 апреля Гартман слег в постель с приступом подагры. В письме Дебюсси от 12 апреля он принес извинения за то, что не смог ему в очередной раз помочь:

«Мой дорогой друг, вы постучали в кассу в тот момент, когда в ней ничего не осталось. У меня нет денег даже на оплату моего скромного жилища. И это трудно себе представить. Но в течение двух недель, проведенных взаперти в четырех стенах моей комнаты, я не мог отправиться зарабатывать деньги для повседневной жизни.

Я весьма огорчен и переживаю еще больше из-за того, что не могу, к моему большому сожалению, в настоящий момент облегчить ваши страдания. Почему так получается, что несчастье одного не уменьшает боль другого?

С уважением».

Жорж Гартман скончался 23 апреля. Как и в предыдущих случаях, когда Дебюсси под разными предлогами не присутствовал на похоронах друзей, он не пошел на последнее прощание с Гартманом из-за приступа стенокардии, как написал Пьеру Луису 25 апреля, добавив: «Эта смерть меня опечалила — он был для меня человеком, посланным самим Провидением. Он выполнял свою роль легко и с доброй улыбкой, что весьма редко встречается у филантропов от искусства». В тот же день Дебюсси написал Лили письмо, в котором поздравил ее с первой годовщиной их любовного романа. Пылкие слова и веселый тон письма заставляют усомниться в искренности его скорби по Гартману. Возможно, влюбленный композитор не хотел тревожить свою подругу и потому писал только о счастье, красоте и блаженстве любви? В любом случае Дебюсси потерял свою самую надежную опору как в творческом, так и в материальном плане.

«Извещаю тебя, что Гартман оставил свои дела в полном беспорядке. И теперь твой бедный Клод оказался без издателя, к

тому же с договором, не имеющим юридической силы, которым никто, даже сам Господь, не захочет воспользоваться в том виде, в каком он составлен. Судьба сыграла со мной поистине злую шутку! Я нашел единственного издателя, который смог приспособиться к моему чудесному характеру. И надо же ему умереть!!! Я не злой человек, но хотел бы надавать оплеух природе за содеянное… И людям, которых Гартман считал моими открытыми врагами», — писал композитор Пьеру Луису 14 мая.

Будучи уверенным в том, что у него есть враги, Дебюсси не хотел до поры до времени делать созданную им музыку всеобщим достоянием, чтобы не встать в один ряд с популярными композиторами. Но его творчество постепенно становилось известным публике. Это подтверждается тем, что некоторые его композиции были включены в программу концертов, организованных в рамках Всемирной выставки.

«Струнный квартет» Дебюсси был сыгран 22 июня в новом большом зале дворца Трокадеро. 23 августа там же была представлена публике «Дева-избранница», в которой главную партию спела Бланш Маро. Что касается «Песен Билитис», то они были исполнены 17 августа. «Деву-избранницу» многие критики слышали впервые, а может быть, успели позабыть. Теперь, благодаря грандиозной постановке, это произведение было тепло принято публикой и журналистами. Пьер Лало, сын композитора Эдуара Лало, скептично относившийся к творчеству Дебюсси, разразился хвалебной статьей:

«Композитор, сочинивший “Деву-избранницу”, является одним из самых одаренных и самобытных музыкантов нашего времени. Ни среди молодых, ни среди заслуженных музыкантов не найдется никого, кто мог бы создать более изысканную, нежную и благозвучную музыку. И в области гармонии не отыщется более самобытной, утонченной, изысканной, оригинальной, странной, волнующей и завораживающей музыки. Такая изысканность и тонкость музыкального вкуса оправдывает все новаторские идеи и начинания».

Новый удар судьбы помешал Дебюсси порадоваться своему успеху и собраться с силами, чтобы сосредоточиться на работе, заброшенной уже на протяжении многих месяцев. И ранее не отличавшаяся крепким здоровьем, Лили совсем расхворалась после случившегося у нее выкидыша. С 14 по 23 августа она лежала в больнице Дюбуа (в настоящее время это госпиталь Фернана Видаля[95]). Из-за отсутствия денег Лили не смогла поехать в Пиренеи для лечения туберкулеза в начальной стадии, как ей советовал доктор. Вот какими словами описывал Дебюсси

свою жизнь в тот период в письме Матье Крикбуму от 27 сентября: «Музыка мало интересовала меня, поскольку жизнь взяла меня в такой оборот, что мне было не до творчества. Впрочем, вам известно, что я ненавижу “возобновлять” работу. К несчастью, моя музыка ходила по кругу, как лошадь в цирке!»

9 декабря 1900 года композитор немного поднял свое настроение, послушав два первых ноктюрна («Облака» и «Празднества»), которые исполнялись в рамках концертов скрипача Ламурё. Оркестром дирижировал Камиль Шевийяр.

Большую часть 1900 года Дебюсси провел в ожидании этого события. «Шевийяр по-прежнему “затуманивает” головы публике. Естественно, что мои бедные ноктюрны остаются в тени», — жаловался Дебюсси Жоржу Гартману в письме от 10 апреля. Он упрекал зятя Шарля Ламурё в том, что в его концертной программе слишком много произведений Вагнера. Автор «Парсифаля» прошел долгий путь к успеху, прежде чем стал самым исполняемым композитором. Дебюсси уже давно держался подальше от музыкального творчества Вагнера. Он не смог удержаться от критики этого музыкального поветрия, в котором снобизм играл не последнюю роль. «Люди, которые с умным видом рассуждают о “Тетралогии”[96], возможно, не вынесут полного прослушивания этого музыкального Ботте-на[97]», — писал он несколько месяцев спустя в журнале «Revue blanche».

В газете «L’Echo de Paris» от 11 декабря Анри Готье Виллар (Вилли) дал свою оценку «Ноктюрнам», назвав эти произведения «драгоценностями “нового искусства”, единодушно принятыми публикой»: «Это не что иное, как импрессионизм в музыке, восхитительные звуки, необычайные тембровые сочетания, чарующие звуки флейт, уводящие далеко от главной темы, пиццикато, парадоксально обновленные музыкой Дальнего Востока». Несмотря на краткость, это описание не лишено справедливости, поскольку в нем подчеркивается присутствующее в музыке Дебюсси иностранное влияние. Со временем композитору удалось избавиться от какого бы то ни было влияния и сочинять уникальную музыку.

Не менее убедителен был и Альфред Брюно[98] в газете «Фигаро» от 10 декабря:

«Он почти не известен широкой публике и нигде не появляется. Мне кажется, что он пишет музыку только для собственного удовольствия. Он живет уединенно, вдали от шума и рекламы. Ах! Как же это хорошо. И как редко встречается. Сколько времени теряют некоторые люди, занимаясь рекламой своего творчества, составляя и распределяя “оценки”, чтобы завоевать славу для себя! Отрешенный от мирской суеты, в

изоляции, куда он сам себя заточил, господин Дебюсси, похоже, хочет выразить не только вечные человеческие страсти, от которых он сам бежит, но и мимолетные эмоции из мира грез, в который он погружается. Его музыкальные темы не имеют ничего общего с обычным смыслом этого слова, но гармоний и ритмов достаточно, чтобы понять удивительный и самобытный замысел композитора. Слегка приглушенный звук оркестра создает музыкальные картины, которые напоминают странные, изящные и трепетные пейзажи-ноктюрны Уистлера. Так же, как картины великого американского художника, они полны волнующей до глубины души поэзией».

Вслед за Альфредом Брюно другие музыкальные критики назвали Дебюсси композитором-маргиналом, что было подхвачено и распространено многими журналистами: «Своим искусством, а также существованием вдали от битв внутри артистического сообщества, желанием сочинять музыку только в то время, когда его посещает творческое вдохновение, своим презрением к привычной и банальной рекламе господин Дебюсси пополнил ряды музыкальных антиподов». Поль Дюка, знакомый с творчеством Дебюсси, отмечал:

«Господин Дебюсси, кажется, получает удовольствие от того, что сбивает с толку своих почитателей, среди которых встречаются и весьма ревностные поклонники его таланта. Ни одно его произведение не похоже на предыдущее. Каждая его работа имеет нечто особенное, представляющее собой если не явное изменение его манеры сочинения музыки, то по меньшей мере показывающее другую и неожиданную точку зрения… Таким образом, каждое сочинение господина Дебюсси становится для нас сюрпризом, что объясняет трудности любителей музыки, которые привыкли к тому, чтобы артисты были ранжированы раз и навсегда согласно тому, к какому направлению музыки они принадлежат. Но творчество господина Дебюсси невозможно разложить по полочкам».

После того как Дебюсси получил хвалебные отзывы критиков, круг его почитателей значительно расширился. Даже те любители музыки, которые раньше относились к нему с некоторым предубеждением, уже не скрывали, что покорены его музыкой.

Однако композитор сохранял дистанцию со своими почитателями, словно не выносил разговоров о своей музыке. Но в то же время не стеснялся высказывать отрицательное мнение о тех публикациях, в которых содержалась критика в его адрес, что лишний раз свидетельствует о том, какого невысокого мнения был Дебюсси о музыкальных критиках в частности и публике вообще. Что же касалось хвалебных отзывов, он принимал их как

должное. Порой они даже смущали его, и тогда он пытался в той или иной степени приуменьшить пыл своих поклонников. Для него высшим признанием творческих заслуг было молчаливое соучастие аудитории. Он полагал, что его музыка любит, когда ее слушатели соблюдают тишину. Тогда они способны воспринимать музыку в том виде, в каком он сочинил ее:

«Совсем необязательно, чтобы Музыка будила мысль и настраивала на размышление…

Достаточно, чтобы музыка побуждала людей слушать ее вопреки их собственному желанию, повседневной суете и заботам. Достаточно, чтобы люди не могли сформулировать нечто похожее на общественное мнение. Лучше бы они отрешились на время от серой повседневности, чтобы хотя бы на мгновение попасть в сказочную страну, которой на самом деле не существует». (Из письма Дебюсси Полю Дюка от 11 февраля 1901 года.)

В этот волшебный сон можно погрузиться лишь в тишине, что было навязчивой идеей Дебюсси. Парадоксальное мышление музыканта? Напротив, Дебюсси с помощью тишины сублимировал звуки. По его убеждению, музыкальной тишине должна соответствовать тишина публики. Композитор пошел еще дальше и начал критиковать «варварский шум от криков “браво”»: «Эта инстинктивная потребность возникла еще во времена каменного века, когда наши предки с воинственными возгласами хлопали в ладоши, чтобы показать свои самые бурные эмоции». «Знайте же, что красота производит настоящее впечатление лишь в тишине», — заявляет господин Крош[99].

Не сближает ли Дебюсси со Стендалем некая отстраненность, которую он демонстрировал в отношении своих современников, а также его привычка откладывать на неопределенный срок исполнение и передачу партитур? Писатель заявлял, что его будут читать (и понимать) через полсотни, а может, и через сотню лет, поскольку он стремился избегать конфронтации со своими современниками. Вот и Дебюсси через своего двойника, господина Кроша, в апреле 1901 года утверждал: «Знаете ли вы, какие высокие эмоции испытывает человек, когда случайно раскрывает тайну, хранившуюся за семью печатями на протяжении многих веков? Вот бы стать одним из таких людей… Это единственно достойная форма славы». Прожить жизнь в неизвестности, держаться подальше от толпы или же возвыситься над ней. При этом нельзя наносить художнику ни малейших душевных ран. И, наконец, в случае с музыкой (как и с театром) означает ли это, что надо мешать материализации произведения, представленного широкой публике, то есть толкованию, в

котором автор больше не является хозяином своего произведения? Вот что писал Дебюсси годы спустя после постановки оперы «Пеллеас и Мелизанда»:

«Постановка на сцене произведения искусства, какой бы замечательной она ни была, почти всегда входит в противоречие с замыслом автора, который после долгих раздумий претворен в жизнь. Прекрасная вымышленная жизнь персонажей драмы, да и самого автора… не становится ли причиной растерянности, когда он видит героев своего произведения в исполнении артистов?

Начиная с этого момента ему кажется, что от его замысла уже ничего не осталось. Его волшебный сон больше не принадлежит ему. Между ним и его произведением стоит чужая воля…»

По всей видимости, убедившись в том, что ему никуда не деться ни от критиков, ни от публики, Дебюсси решил сотрудничать с журналом «Revue blanche» в качестве музыкального критика. Основанный в 1889 году в Льеже журнал издавался в Париже с 1891 по 1903 год, пока не обанкротился. Издатель журнала Натансон вместе со своими братьями пригласил к сотрудничеству известных поэтов, писателей и художников, таких как Аполлинер, Пруст, Верлен, Жид, Клодель, Тулуз-Лотрек… Начав писать статьи для этого журнала, Дебюсси стал частью интеллектуальной и творческой элиты. Кроме того, он получил великолепную возможность выражать и распространять свои идеи. Между 1 апреля и 1 декабря 1901 года композитор написал восемь статей. В них фигурирует господин Крош, двойник Дебюсси, противник дилетантства в искусстве. Этот персонаж многое взял от господина Теста, придуманного Полем Валери, чья статья «Вечер» была опубликована в 1896 году в журнале «Le Centaure», основанном Пьером Луисом.

Создание этого персонажа стало отражением доведенного до максимума антиконформизма Дебюсси как музыкального критика. Когда он писал, что «слишком любит музыку, чтобы говорить о ней иначе как со страстью», музыкант назвал господина Кроша «старым безумцем, который любит музыку фанатичной и невозможной любовью». Точно так же, как Берлиоз, скрупулезно игравший роль аналитика модных произведений даже в случае, если собирался жестко раскритиковать их, Дебюсси тщательно подбирал спектакли и композиторов, с которыми собирался вступить в дискуссию. Он делился своими мыслями по поводу музыки и музыкального творчества посредством своего двойника, господина Кроша. С самого начала статьи тон задавал музыкант:

«Здесь вы найдете больше искренних чувств и впечатлений,

чем критики, которые часто рассуждают так: “Вы ошиблись, потому что не делаете, как я”. Или же: “Вы талантливы, а у меня нет никакого таланта. Так не может больше продолжаться”. Я попытаюсь разглядеть в произведениях разнообразные направления и течения, которых придерживался автор и которые позволяют его творению жить собственной жизнью. Что может быть интереснее, чем игра, состоящая в том, чтобы разобрать эти произведения на части, как часы со сложным механизмом? Наконец, вы можете ограничиться словом “впечатления”, к которому я обращаюсь потому, что оно дает мне возможность оберегать мои чувства от любого эстетического паразита».

В другой статье, в которой речь отнюдь не шла о новостях в музыкальном мире, Дебюсси расхваливал на все лады русского композитора, к которому относился с особой симпатией, — Мусоргского и цикл его произведений «Детская», включающий семь вокальных песен-сценок. Рассказывая о русском музыканте, Дебюсси описывал собственные переживания: «Никогда еще столь тонкие и изысканные чувства не передавались такими простыми средствами. Мусоргскому достаточно одного аккорда, который показался бы слишком простым господину… (я забыл его имя!). Или же одной модуляции, такой незамысловатой, что она может показаться незнакомой господину… (это все тот же господин!)». При написании хвалебных статей Дебюсси пользовался случаем отпускать колкости в адрес известных композиторов, в частности Сен-Санса, которого не выносил, а также критиковать порядки, установленные в музыкальном мире. В этом вопросе он разделял взгляды Берлиоза. Оба композитора были отстранены от больших сценических площадок. Предпочтение в основном отдавалось академическим произведениям, более перспективным в коммерческом отношении. Однако обидные высказывания музыкантов меньше всего являются отражением их личной мести. Это был скорее способ борьбы с тем, что они рассматривали как торжество посредственности над высоким искусством.

«Все знают Национальный оперный театр. С глубоким сожалением я вынужден констатировать, что этот театр нисколько не изменился. Непосвященный зритель с улицы может принять его за железнодорожный вокзал, а зайдя внутрь, может подумать, что оказался в турецкой бане, где стоит неимоверный шум, который люди, заплатившие за то, чтобы его услышать, называют музыкой… Не стоит им полностью доверять.

Благодаря специальному разрешению и финансовой помощи государства этот театр может ставить любые спектакли. Шум не мешает избранным, поскольку в театре сооружены роскошные, так называемые “салонные ложи”, в которых созданы все условия,

чтобы вообще не слышать музыку, — это единственное место, где можно поговорить.

Следует признать, что в опере, поставленной на сцене такого театра, музыка одевается в обязательную униформу, как в каторжной тюрьме, и приобретает фальшивые монументальные пропорции. В этом она соревнуется со знаменитой “большой лестницей”, которая из-за ошибки в расчетах или огромного количества декоративных элементов оказывается в итоге слишком узкой», — писал Дебюсси в журнале «Revue Blanche» 15 мая 1901 года.

В своих статьях Дебюсси критикует также Римскую премию и систему образования в Парижской консерватории. Музыкант выступает за сочинение музыки, которую можно исполнять на открытых площадках. Во всех статьях, говоря об общих проблемах, он делится с читателями собственными размышлениями по поводу той или иной темы. Сочинение музыки, которая будет гармонировать с окружающей природой, отвечает эстетической концепции композитора, его творческим поискам, имевшим целью воплотить в музыке саму природу: «В этом будет состоять ее тайное сотрудничество с воздухом, ветром, трепетом листьев и ароматом цветов. Музыка объединит все эти элементы в настолько естественный союз, что войдет в состав каждого из них… Затем, наконец, можно будет с точностью определить, что музыка и поэзия являются единственными из всех искусств, которые находятся в постоянном движении в пространстве». Эти мысли композитора находят воплощение в его ноктюрне «Празднества», «в котором отразились впечатления от праздника в Булонском лесу», как писал он Полю Дюка 11 февраля 1901 года.

Для Дебюсси самым важным было передать в музыке впечатления и чувства, которые охватывали его, когда он предавался созерцанию природы. По мере приближения старости это происходило с ним все чаще и чаще. «Дебюсси любил природу, как мужчина любит женщину. Она ласкала, обнимала, очаровывала его, как это делает хорошая любовница. Эта природа была по отношению к нему не суровой, а нежной. Она была окутана тайной, которая завораживала, но не пугала его». Похоже, Дебюсси писал свои статьи медленно, с трудом подбирая слова. Причем со словом он был таким же перфекционистом, как и с музыкой, и постоянно был озабочен тем, чтобы наиболее точно выразить свои музыкальные взгляды. Опубликовав восемь статей, композитор в декабре 1901 года решил какое-то время не писать. «Я думаю, что умственное переутомление и

перенапряжение нервной системы, имевшие место в последние месяцы, стали причиной моей неспособности написать что-либо стоящее. Я пробовал и так и сяк… Получалась полная ерунда», — жаловался Дебюсси Феликсу Фенеону, одному из критиков журнала «Revue Blanche», в декабре 1901 года.

Композитор отказался от сотрудничества с журналами не столько из-за трудностей, связанных с сочинением статей, сколько из-за предстоящей постановки оперы «Пеллеас и Мелизанда». В самом деле, 1901 год, который ознаменовался рождением такого персонажа, как господин Крош, был также последним этапом на пути «Пеллеаса и Мелизанды» на оперную сцену. 3 мая Альбер Карре, директор театра «Опера-Комик», дал Дебюсси письменное обещание, что в программу будущего театрального сезона он включит многострадальную оперу. В августе 1901 года композитор проводит летние каникулы в Бишене, деревушке в Бургундии по соседству с Вильнёв-ля-Гийяр, где проживали родственники его жены. Он вносит мел кие поправки в оркестровку оперы, мало заботясь о том, чтобы отдохнуть на природе. Деревенская жизнь, по его мнению, была слишком размеренной и спокойной. К концу декабря оркестровка все еще не была завершена. Дебюсси продолжал «вести осмотр механизма машины “Пеллеас и Мелизанда”», как писал он Пьеру Луису в начале января 1902 года.

Несмотря на то что часть 1901 — го и начало 1902 года композитор посвятил опере, это было не единственное произведение, над которым он работал. Дебюсси занимался оркестровкой двух из четырех своих сочинений, начатых в 1896 году — «Лирические прозы» (II и IV), и наконец закончил их. Национальное музыкальное общество выразило желание включить эти произведения в программу концертного сезона 1901 года. Однако Дебюсси отклонил это предложение под реальным или вымышленным предлогом: заявил, что оркестр не будет в должной степени подготовлен из-за недостаточного количества репетиций. Можно лишь предположить, что недовольный своей оркестровкой Дебюсси повторил другими словами то, что высказал еще в марте 1898 года в письме Пьеру де Бревилю: «Мне кажется, что увеличение громкости оркестра ни к чему хорошему не приводит». В любом случае он снова предпочел отказаться от публичного исполнения своих произведений (к тому же и от приличного вознаграждения). Он не хотел, чтобы широкой публике было представлено сочинение, которым он недоволен, или если не соблюдены все условия, необходимые для его исполнения на должном уровне.

Постановке «Пеллеаса и Мелизанды» предшествовали два

концертных исполнения произведений Дебюсси. 27 октября 1901 года Камиль Шевийяр включил в программу концертов скрипача Шарля Ламурё три ноктюрна. В их числе был ноктюрн «Сирены» для оркестра и хора из шестнадцати женских голосов, который еще ни разу не исполнялся. Концерт ознаменовался в некотором роде маленьким скандалом, предшествующим постановке «Пеллеаса и Мелизанды». Одна часть публики освистала ноктюрн «Сирены», другая же, напротив, наградила его восторженными аплодисментами. В эту группу слушателей вошли первые горячие поклонники композитора. Дебюсси же остался недоволен исполнением своего произведения. «Я заставлю репетировать этих маленьких коров, которые пытаются изобразить сирен. Я скажу тебе еще больше: они остаются коровами, очевидно, в силу привычки», — писал он Пьеру Луису.

11 января 1902 года в зале Эрар в Брюсселе в рамках концертов, организованных Национальным музыкальным обществом, испанский пианист Рикардо Виньес исполнил три сюиты для фортепиано и имел успех. В начале 1901 года, не прерывая работу над «Пеллеасом и Мелизандой», Дебюсси вновь обратился к клавиру и закончил сюиту для фортепиано, состоящую из «Прелюдии», «Сарабанды» и «Токкаты». Это был случай впервые представить широкой публике сочинение для музыкального инструмента, которому за последние 15 лет Дебюсси посвятил большую часть своего творческого времени.

Два дня спустя, 13 января, в театре «Опера-Комик» начались первые репетиции «Пеллеаса и Мелизанды». Прошла не одна неделя неразберихи, прежде чем состоялась генеральная репетиция оперы. Дебюсси не ошибся, когда еще за девять месяцев до постановки «Пеллеаса и Мелизанды» писал Анри Ренье: «Я бесконечно обеспокоен Пеллеасом и Мелизандой, которые вот-вот покинут мой дом. Впереди их ждет, как я предполагаю, нелегкая судьба».

«ПЕЛЛЕАС И МЕЛИЗАНДА». 1902-1903

Для того чтобы соответствовать своим высоким и благородным эстетическим взглядам, господин Дебюсси сочинил музыку для себя.
Гюстав Коро

Андре Мессаже, дирижировавший оркестром во время первых спектаклей «Пеллеаса и Мелизанды», оставил свидетельство о том, как готовилась постановка оперы. Как только это произведение было включено в программу театрального сезона, оно тут же доставило организаторам немало проблем:

«Очарованный сюжетом оперы и находившийся под большим впечатлением от самобытной и новой музыки, Альбер Карре был весьма озабочен тем, каким образом представить публике столь исключительное произведение. Мы много спорили на эту тему. Он считал, что “Пеллеасу и Мелизанде” надо отвести особое место в репертуаре театра или же включить оперу в программу утренних спектаклей для любителей ходить на концерты в воскресные дни. Я же полагал, что трудности надо преодолевать, повернувшись к ним лицом. По моему мнению, следовало обратиться непосредственно к обычной публике, не заостряя внимания на исключительном характере этого музыкального произведения».

Если музыкальное произведение и нравилось Альберу Карре, он, будучи директором театра, прежде всего заботился о коммерческих интересах. Он не мог себе даже представить, что опера вызовет бурю горячих споров в музыкальном мире, словно «Эрнани»[100], положенная на музыку.

Дебюсси уже много раз исполнял на фортепиано отрывки из оперы для своих друзей. 10 января композитор исполнил всё произведение целиком перед артистами, собравшимися для распределения ролей. И, конечно, перед Мэри Гарден[101], которую в своих письмах называл «моя дорогая маленькая Мелизанда». Мэри Гарден, 28-летняя певица, сопрано из Шотландии, приобрела известность после того, как исполнила главную партию в опере «Луиза», заменив Марту Риотон[102]. Опера стала большим успехом Гюстава Шарпантье. Мэри Гарден имела «прерафаэлитскую» внешность, отвечавшую вкусам

Дебюсси. Композитор именно так представлял Мелизанду — женщина-ребенок. По свидетельству Альбера Карре, музыкант слушал певицу «целый час, обхватив голову руками», а затем произнес: «Вы как будто пришли из страны северных туманов, чтобы петь мою музыку». Партия Пеллеаса досталась Жану Перье. Андре Мессаже вспоминал:

«Сидя за фортепиано, Дебюсси исполнял все партии оперы глухим низким голосом. Ему часто приходилось переходить на октаву ниже. Мало-помалу звучание голоса композитора заворожило аудиторию. Его музыка произвела в тот день впечатление, которое нельзя передать словами. Вначале его слушали с неким недоверием, затем сомнением. Постепенно он начал завоевывать внимание аудитории. И, наконец, музыка последнего действия оперы, когда умирала Мелизанда, была встречена слушателями в полной тишине и со слезами на глазах. Всех присутствующих охватило горячее желание как можно скорее взяться за работу».

С 13 января до 26 марта певцы почти ежедневно репетировали. Вот что рассказывал Андре Мессаже:

«На протяжении многих недель репетиции шли в обстановке растущего энтузиазма. Каждая сцена повторялась по двадцать раз. И никто из исполнителей не выражал недовольства по поводу придирок композитора, которому было трудно угодить. Все с нетерпением ждали того момента, когда окончится сценическая и оркестровая подготовка спектакля.

После первой читки партитуры у оркестрантов наступили тяжелые дни. Порой у них опускались руки. Дебюсси пришла в голову нелепая, хотя и благородная идея — поручить переписывание нот одному его приятелю, нуждавшемуся в деньгах, который не блистал талантом… Я хочу восстановить справедливость и отдать должное музыкантам оркестра театра “Опера-Комик”. Они проявили восхитительное терпение и добрую волю, несмотря на то, что часто досадовали на непрофессионально выполненную работу переписчика нот. И все же музыканты относились к Дебюсси с большим уважением, хотя большинство из них признавалось, что не понимают его музыку, а будущую постановку считают обреченной на провал».

Помимо проблем с переписчиком нот, которые Дебюсси удалось уладить с помощью Робера Годе, возникли другие трудности, связанные с декорациями. У Дебюсси появилось пристрастие к многократной перемене декораций в одном акте. Но короткие музыкальные переходы от одной сцены к другой не позволяли это делать. Начатая десятью годами ранее опера была наспех дополнена в считаные дни до ее постановки на сцене. В

самом начале апреля Дебюсси за одну ночь сочинил часть оркестровой музыки и дописал сцену Аркеля в IV акте, чтобы иметь возможность сменить декорации. Андре Мессаже жаловался, что композитор вел себя иногда не самым лучшим образом:

«Случалось, что он принимался за работу с большой неохотой, брюзжал и чертыхался. Мне приходилось каждый день вырывать из его рук нотные листы, которые он заполнял в перерыве между двумя репетициями. Вот в какой обстановке он сочинял свои восхитительные интерлюдии, которые дополняют действие самым волнующим образом».

«Он постоянно испытывал неприязнь к любому, кто мешал или докучал ему. Он смог заставить окружающих уважать его труд. Работа над постановкой спектакля лишила его мягкосердечности во всех ее проявлениях, а также деликатности и тактичности в общении. Она стоила ему всех эмоций. Его гениальность подрывала ему здоровье, как скрытая болезнь, которая парализует все другие жизненно важные центры. Она делала из него эгоиста и человеконенавистника, в чем его часто упрекали», — вспоминал Эмиль Вюйермо.

В своих письмах Дебюсси, конечно, не упускал случая высказать недовольство репетициями, в которых принимал активное участие. «В настоящий момент я нахожусь в руках певцов, музыкантов оркестра и прочего театрального люда. Уверен, что какое-то время буду чувствовать себя полным идиотом», — писал он Анри де Ренье.

Помимо трудностей технического характера, Дебюсси и руководство театра «Опера-Комик» были вынуждены противостоять претензиям Метерлинка. Сначала драматург был рад и даже счастлив тому, что состоится постановка оперы. Затем захотел, чтобы партию Мелизанды исполнила его подруга жизни Жоржетта Леблан[103]. По мнению Дебюсси, она фальшиво пела, а Альбер Карре, посчитав, что певица не справится с этой ролью, решил избежать ошибки при распределении ролей. Однако Жоржетта Леблан проявила настойчивость. Она написала длинное письмо Дебюсси, в котором заявила о своем восхищении произведением композитора. Певица опровергала все аргументы, приведенные музыкантом, чтобы отказать ей.

Это дело Метерлинк так просто не оставил. В середине февраля он обратился с жалобой в Общество по соблюдению авторских прав, требуя запретить постановку оперы, поскольку Жоржетта Леблан была отстранена от участия в спектакле под предлогом, что он не подписал официального разрешения. Автор текста оперы утверждал, что согласился на постановку лишь при

условии, что в ней примет участие его подруга. Но в октябре 1895 года Метерлинк в письме Дебюсси все же предоставил ему полную свободу действий и заявил, что не живет с певицей… Однако потом передумал. В итоге, вместо того чтобы дождаться решения Общества авторских прав, Метерлинк опубликовал 14 апреля 1902 года в газете «Фигаро» открытое письмо Дебюсси и Карре, которые, по его мнению, не признавали «самое законное из всех прав», поскольку отказались взять на роль Мелизанды исполнительницу согласно его выбору. В заключение он писал: «Опера “Пеллеас и Мелизанда”, о которой идет речь, стала мне чужой, я испытываю к ней почти враждебные чувства. Она поставлена вне всякого контроля с моей стороны как автора. Я дошел до того, что желаю, чтобы опера провалилась, и как можно скорее». По свидетельству Октава Мирбо[104], друга Метерлинка, в тот момент это был «человек, одержимый злым гением одной женщины». (Из письма Альберу Карре от 18 апреля 1902 года.) Альбер Карре заявил, что ответит на открытое письмо Метерлинка только после премьеры оперы. Пресса была в основном на стороне театра и Дебюсси и не поддержала драматурга. По мнению журналистов, он не мог быть музыкальным критиком и не имел права выбирать исполнителей для оперных партий. Это была первая полемика в печати за две недели до генеральной репетиции.

В апреле Дебюсси нашел подходящую трибуну, чтобы рассказать о своем проекте: он дал интервью Луи Шнейдеру для журнала «Revue d’histoire et de critique musicale»:

«Клод Дебюсси, которого я вызвал на разговор и которому дал возможность высказаться, гордится тем, что не придерживается никакой музыкальной системы. Он даже не знает, что таковая существует. По его мнению, теории рождаются только во время создания произведений.

Автор “Пеллеаса и Мелизанды” захотел выступить против влияния Вагнера, поскольку считает его губительным для музыкального творчества. По его мнению, это влияние перегружает и обедняет музыку и, в частности, ничего не доказывает…

Господин Дебюсси отказывается от преобладающего в настоящее время лирического жанра, поскольку в жизни нет места лирике. Лирическое настроение возникает лишь в определенные судьбоносные моменты».

Однако, по мнению отдельных критиков, Дебюсси удалось сочинить настоящий шедевр в духе Вагнера… в собственном стиле. «Я никогда так хорошо не понимал, что подразумевается под “вагнеровской” теорией до того момента, когда впервые

прослушал “Пеллеаса и Мелизанду”. Редко, а может, и никогда до этого я не испытывал такого эмоционального потрясения, которое у меня вызвал столь тонкий и адекватный союз музыки и слова. В “Пеллеасе и Мелизанде” композитор использовал все возможности лейтмотива, но сделал это по-своему, на свой лад, чрезвычайно легко, деликатно, тонко», — писал один из критиков в июне 1902 года.

Вместо того чтобы устанавливать лейтмотив для каждого персонажа, как это делал автор «Тристана и Изольды», Дебюсси пошел другим путем, сочинив мелодии для каждого действующего лица оперы в соответствии с теми чувствами, которые он переживал в этот момент. Ромен Роллан дает следующее определение особой архитектуре «Пеллеаса и Мелизанды»: «Он рисует музыкальные картины, каждая из которых соответствует моментному и нюансированному состоянию души».

Генеральная репетиция оперы состоялась 28 апреля. На нее собрался весь Париж. Она проходила в весьма накаленной атмосфере, как свидетельствовали присутствовавшие на репетиции Андре Мессаже и Анри Бюссе, ставший дирижером оперного оркестра, после того как Мессаже уехал в Лондон. Дебюсси пригласил на репетицию своих друзей Луиса, Сати, Робера Годе. Однако их присутствие не помогло избежать насмешливых возгласов и свиста, связанных большей частью с текстом… Метерлинка!

«Распространившиеся ранее слухи отнюдь не способствовали благожелательному прослушиванию оперы. Программа, которую раздавали при входе в театр, содержала пародийный и юмористический анализ пьесы. Занавес был поднят перед развеселившейся и готовой посмеяться публикой. Тем не менее первый акт прошел в относительно спокойной обстановке. Несмотря на то, что в зале ощущались нервозность и враждебность, какое-то время соблюдалась тишина. И лишь во второй картине второго акта после реплики Мелизанды: “Я так несчастна!” — в зале грянула буря. Все, кто только ждал случая, чтобы продемонстрировать свое враждебное отношение к постановке, в качестве предлога использовали авторский текст и подняли шум, заглушавший музыку. Я обратил внимание на сидевшую в первом ряду с правой стороны от меня очень полную даму, принадлежавшую к околотеатральным кругам. Постоянная посетительница всех генеральных репетиций, она отличалась особенно отталкивающей внешностью и большой недоброжелательностью. Женщина начала громко возмущаться. Она была похожа на раскудахтавшуюся курицу на насесте. Словно

сейчас вижу картину: толстуха переваливается с боку на бок в кресле, как шлюпка во время грозы, поднимает вверх свои короткие жирные руки и кричит: “О! Боже мой… боже мой… Умру со смеху! Довольно!.. Хватит!..”

Во время антрактов в театральных кулуарах кипели не менее бурные страсти. Музыканты, за редким исключением, изливали друг другу душу: “Куда мы придем с подобными тенденциями? Это конец всему!” Отдельные зрители пытались пойти против течения. Однако мнение большинства присутствовавших на генеральной репетиции было единодушным: подобное произведение не может иметь успех у широкой публики. К счастью, несмотря на нервозную обстановку, артисты на сцене, оркестранты и все, кто в то беспокойное утро был задействован в представлении, сохранили хладнокровие. Безупречное исполнение, а также высокий эмоциональный накал, продемонстрированный в последней части произведения, укоротили злые языки недоброжелателей. Репетиция закончилась по крайней мере в тишине», — вспоминал Андре Мессаже.

А вот что поведал об этой исторической репетиции Леон Доде:

«Генеральная (в действительности первая) репетиция “Пеллеаса и Мелизанды” показала, какой ужас перед прекрасным до поры до времени таится в сердцах многих представителей буржуазии. Мы, поклонники Дебюсси, а также некоторые музыканты, певцы и певицы уравновешивали реакцию тех, кого мы уже давно называем идиотами, дураками, недотепами, кретинами, рохлями и олухами.

Собравшись за кулисами, возмущенные, возбужденные и восторженные, мы окружили высоколобого и черноволосого Дебюсси, который тяжело дышал. Его глаза сияли. Атмосфера была боевой, какая бывает перед спуском на воду большого корабля. “Я хочу драться!” — выкрикнула одна прелестная особа. Мы ответили ей хором: “Скорее деритесь!”».

Жан Марно, критик «Mercure de France»: «Я вздрогнул от взрывов смеха и гогота публики и забился в темный угол, поскольку испытывал такое сильное эмоциональное потрясение, которое давно не переживал в подобных местах». Дебюсси и оперные исполнители наспех внесли некоторые поправки в постановку. Была снята четвертая сцена третьего акта из соображений морально-этического характера и в соответствии с просьбой Анри Ружона, заместителя государственного секретаря по вопросам культуры и искусств. В этой сцене Голо спрашивает юного Иньольда, не стоят ли Пеллеас и Мелизанда «рядом с кроватью». Ребенок простодушно отвечает: «Я не вижу кровати».

Эти слова вызвали взрыв смеха в зале и заставили криво усмехнуться цензора. «Дебюсси даже не намекнул до этого на то, что произошло днем», — свидетельствовал Годе, который после генеральной репетиции проводил время в компании композитора и Сати.

Премьера, состоявшаяся 30 апреля перед более разнообразной по составу публикой, чем на генеральной репетиции, прошла в довольно спокойной атмосфере. «После внесения изменений в некоторые элементы сюжета оперы, вызвавшие ранее нездоровую реакцию зрителей, публика вела себя намного благопристойнее, чем на генеральной репетиции. Конечно, то, что произошло, нельзя было назвать триумфом. Однако представление уже не было полным провалом, как в первый день», — свидетельствовал Андре Мессаже. Адольф Жюльен, критик из газеты «Journal des debats», отмечал: «Вызвав удивление и даже сильное раздражение у некоторой части слушателей во время первых актов, композитор сумел в последних картинах оперного действия привлечь внимание и даже вызвать восхищение зрителей, которые больше не посмели выступать против него». Вскоре опера «Пеллеас и Мелизанда» уже пользовалась огромным успехом у публики. «После четвертого представления страсти вокруг спектакля улеглись. Перед десятым публика стояла в длинной очереди за билетами», — свидетельствовал Альбер Карре. После четырех представлений Андре Мессаже, который должен был уехать в Лондон, чтобы провести музыкальный сезон в театре Ковент-Гарден, уступил свое место за дирижерским пультом Анри Бюссе. Дебюсси был огорчен отъездом Мессаже. Композитор посвятил дирижеру партитуру, отдав должное его вкладу в успех оперы: «Вы отнеслись к “Пеллеасу и Мелизанде” с такой тонкой деликатностью, которую еще надо поискать. Ибо бесспорно то, что внутренний ритм всякой музыки зависит от того, кто ее представляет, точно так же как слово зависит от речевого аппарата того, кто его произносит… Таким образом, впечатление от “Пеллеаса и Мелизанды” удвоилось под воздействием вашего эмоционального состояния, что позволило дать опере прекрасную “путевку в жизнь”». (Письмо Дебюсси Андре Мессаже от 9 мая 1902 года.)

Верный своим привычкам, Дебюсси сумел сохранить лицо перед разбушевавшейся публикой и критиками. «Критики имеют право в одночасье высказывать свое мнение о приложенных титанических усилиях и многолетнем труде над произведением. Вот уже двенадцать лет, как я ежедневно живу бок о бок с Пеллеасом и Мелизандой. И ничуть не жалуюсь на столь долгий и

каторжный труд. Напротив, я испытываю радость и глубокое внутреннее удовлетворение, которое не сможет уменьшить никакое действие или оскорбительное слово, высказанное в мой адрес», — писал он в газете «Фигаро» от 16 мая 1902 года.

С самого начала творческой деятельности Дебюсси подвергался нападкам критики. Однако больше всего он расстраивался, если результаты его творчества оставались незамеченными прессой. Опера «Пеллеас и Мелизанда» вызвала бурную реакцию со стороны критиков. Мнения разделились на враждебные и восторженно хвалебные. Во всех случаях выражалось вполне определенное мнение, без полутонов. В ежедневных изданиях публика могла читать диаметрально противоположные отзывы о «Пеллеасе и Мелизанде». Так, в «Le Gaulois» от 1 мая 1902 года была напечатала статья Луи де Фурко:

«Это музыкальное сочинение настолько специфичное, что оказалось непонятным для публики. В силу изощренного ума, болезненного стремления к новизне композитор отрицает мелодику и ее развитие. Он выступает против созвучия и его дедуктивных ресурсов. В вокальном плане он ограничивается озвучиванием разговорной речи… Это нигилистическое искусство, где всё сокращается и комкается, свободно от ритма и отвергает тональную связь. Оно может ублажить слух пресыщенного меломана, но не дает ничего ни уму, ни сердцу истинного ценителя музыки».

Леон Керст в газете «Le Petit Journal» выступил с не менее суровой критикой:

«Все, что я услышал — ибо сколько ни говори, что ничего не понимаешь, в театре всегда что-то услышишь, — это гармонизированные звуки — я не говорю гармоничные. Они непрерывным потоком следовали друг за другом без единой музыкальной фразы, мотива, ударения, формы, контура. Кроме того, бесполезные и ненужные певцы бубнили слова, и ничего, кроме слов в виде длинного, монотонного, наводящего смертельную тоску речитатива…»

Самым непримиримым из всех критиков был, безусловно, Камиль Белег из «Revue des Deux Mondes»: «Невыносимое во всех отношениях произведение на протяжении четырех первых актов»; «Еле слышный и писклявый оркестр… Не спорю, от него было немного шума, но он издавал хотя и негромкие, но неприятные звуки»; Музыка — «грохот или, вернее, мешанина всевозможных неясных звуков: скрип двери, доносящийся издалека плач новорожденного младенца, скрип передвигаемой мебели»; «Все теряется и ничего не создается в музыке господина Дебюсси… Это нездоровое и вредное искусство… Подобная музыка

развращает нас, поскольку она и есть самое настоящее распутство… Она утверждает не жизнь и прогресс, а упадничество и смерть».

Большая часть периодических изданий была настроена не менее критически:

«Господин Клод Дебюсси углубился в поиски гармонии и диссонанса, необычного, нового, но это не привело его к созданию собственного музыкального стиля. В результате он не нашел средств для выражения исключительности реального мира. И неудивительно, почему вечер в эту среду оказался столь неудачным для молодой французской школы, почему публика осталась равнодушной и была даже недовольна композитором, на которого возлагала большие надежды…

Господину Дебюсси уже исполнилось сорок лет. Его предыдущие работы дали нам право ожидать от него не такого бутафорского искусства, а мощного, оригинального, жизнеутверждающего, яркого и светлого».

Корреспондент газеты «Менестрель» оказался не готовым к восприятию новой французской музыки:

«Кое-кто из моих собратьев по перу сделал вид, что считает Дебюсси в некотором роде главой новой музыкальной школы.

Нам хорошо известна эта школа. Она имеет целью перечеркнуть все, что существовало в искусстве до сего дня и передавалось из поколения в поколение, и направить его на путь мистики и символизма. Ритм, пение, тональность — вот три вещи, которые неизвестны господину Дебюсси. И он умышленно ими пренебрегает. Его музыка расплывчата, лишена формы. В ней нет ни движения, ни жизни. Боюсь, что публика разделяет мое мнение. Холодный прием, который она оказала композитору, показывает, какую тоску навевает его музыка. Конечно, никто не отрицает, что музыкант не лишен таланта. Однако остается сожалеть, что он распорядился им не лучшим образом».

У Уго Имбера из журнала «Guide Musical» был свой взгляд на это «волнующее, ни на что не похожее, продуманное до мелочей, вполне сложившееся произведение»: «Его форма лишена четких контуров. Оно загадочно, как поэма. Возникает вопрос: куда мы идем?» В ответ на придирчивые отзывы музыкальных критиков, разбиравших по косточкам произведение Дебюсси, было написано немало хвалебных статей. То, что не понравилось одним, привело в восторг других. В отличие от критических баталий вокруг постановки драмы «Эрнани», по поводу которой скрестили шпаги приверженцы старой классической школы и молодые поклонники романтического искусства, опера «Пеллеас и Мелизанда» не спровоцировала столкновения поколений, несмотря на то, что на

защиту композитора выступили представители молодого поколения. Наряду с молодежью оперой, например, восхищался 57-летний Адольф Жюльен, а также Анри Бауэр[105], которому шел пятьдесят второй год. В то же время музыка Дебюсси не нравилась композитору Эжену Гаркуру, который был на три года младше Дебюсси, а также Камилю Беллэгу[106], который был на четыре года старше. Один из журналистов, писавший под псевдонимом «Господин-оркестр», поместил в газете «Фигаро» заметку о двух противостоящих лагерях среди музыкальных критиков:

«В обсуждении произведения Дебюсси не преминули принять участие все парижские музыковеды, к мнению которых прислушиваются постоянные посетители салонов, все завсегдатаи больших и камерных концертов. Среди них были пассионарные личности, представители умеренных взглядов, фанатики, а также полные пофигисты. Были даже глухие в прямом смысле слова.

Все поднимали руки… или пожимали плечами.

Одни говорили, что это — самое значительное музыкальное событие. Другие же без всякого уважения к автору утверждали, что это розыгрыш…»

Андре Корно в газете «Le Matin» писал:

«Вот произведение, которое ни с чем не сравнимо в искусстве. Новые впечатления, новые выразительные средства, в которых критики с радостью отметили отсутствие малейшей имитации, подражания Вагнеру, Гуно или Массне. Музыка “Пеллеаса и Мелизанды” настолько самобытна и оригинальна, что было бы удивительно, если бы она не подверглась нападкам самой недоброжелательной критики. Мы отстаиваем свою свободу выбора и просим не мешать нам наслаждаться столь оригинальной, восхитительной и поэтичной музыкой господина Дебюсси… Эти чарующие звуки пьянят и завораживают нас».

Журналист хвалил декорации и восхищался мужеством Альбера Карре. Его единственная оговорка касалась Мэри Гарден. Он назвал ее певицей «сухой и резкой, которой не хватает поэзии». Жан Марно в «Mercure de France» без обиняков заявляет о шедевре:

«Композитор “Пеллеаса и Мелизанды” — музыкант исключительно самобытный. Он нашел самые восхитительные краски, чтобы описать чувства, картины, впечатления. Он отвергает всякую рутину и условность. Он создает искусство, которому с полным правом можно присвоить его имя. Композитор в совершенстве владеет техникой исполнения. Блестящая “виртуозность” стала его творческим почерком. Он воспроизводит самые непривычные сочетания звуков с

невероятной уверенностью и мастерством».

Что касается ежедневной газеты «Фигаро», то помимо отзыва «Господина-оркестра» она посвятила Дебюсси три статьи. Так, 1 мая 1902 года Эжен Гаркур выступил на стороне враждебного лагеря: «Музыка господина Клода Дебюсси совершенно расплывчата. Сначала кажется, что она не лишена некоторого очарования. Однако чем дольше ее слушаешь, тем скучнее становится. Музыка “Пеллеаса и Мелизанды”, безусловно, заслуживает того, чтобы ее ради любопытства разместили во всех музыкальных библиотеках. Господин Дебюсси, возможно, в будущем согласится отказаться от своей манеры сочинения и вернется к более здоровой концепции музыкального искусства». 2 мая 1902 года не испытывавший интереса к музыке Шарль Жоли посвятил разгромную статью одним только декорациям Жюссома и Ронзена. Вся пресса без исключения и даже критики, которые с неодобрением восприняли музыку Дебюс си, положительно отозвались о декорациях к опере. Немного позднее музыкальный критик «Фигаро» Анри Бауэр написал ответную статью на выпад Эжена Гаркура, справедливо указав на долгий путь, который прошел Дебюсси, прежде чем приступить к сочинению этого произведения. Анри Бауэр объяснил, каким образом композитору удалось преодолеть влияние творчества Вагнера, принятого за эталон музыкального искусства. Не вызывает сомнения, что это «музыкальное сочинение, обладающее утонченным вкусом, нежной и тонкой душой, изысканной чувственностью, сказочной колористикой, атмосферой, окутанной дымкой поэтичной меланхолии», заставит современников признать его автора выдающимся композитором.

Венсан д’Энди в журнале «L’Occident» был еще убедительнее:

«Очевидно, что “Пеллеаса и Мелизанду” нельзя назвать ни оперой, ни музыкальной драмой в обычном смысле этого слова. Это не пьеса последователя веризма[107] и не драма в подражание Вагнеру. Опера “Пеллеас и Мелизанда” меньше и одновременно больше, чем все это вместе взятое. Меньше, ибо музыка как таковая большую часть времени играет лишь второстепенную роль, подобно раскрашиванию иллюстраций в средневековых рукописях или полихромии[108] в скульптуре той же эпохи. Больше, ибо вопреки тому, что происходит в современной опере и даже в музыкальной драме, в “Пеллеасе и Мелизанде” первостепенное значение имеет текст. Это самым замечательным образом адаптированный текст, в своей звуковой концепции с вокалическими инфлексиями, купающийся в по-разному окрашенных музыкальных волнах, которые подчеркивают его рисунок, открывают его тайный смысл, увеличивают экспрессию,

оставляя слово просвечиваться сквозь гипнотически обволакивающие его токи…»

16 мая Дебюсси в газете «Фигаро» в отстраненной форме и местами даже с юмором ответил на нападки музыкальных критиков и попытался дать им отповедь. Критика была индикатором модных идей в музыкальном мире, где противоборствовали сторонники классического направления в искусстве, исповедующие почитание Святой Троицы, и другие музыковеды, призывавшие к освобождению музыки от влияния Вагнера. Они ратовали за новые направления в искусстве. С Дебюсси они связывали свои надежды на перемены. Опубликованные в периодической печати статьи открыли широкой публике имя Дебюсси, ставшее синонимом новой французской школы. Сторонники этой школы с пылом и жаром защищали новые идеи и веяния. Постановка оперы «Пеллеас и Мелизанда» породила множество святых «верующих», апостолов и мучеников, которых журналисты подвергали суровой критике. Жан Лоррен приписывал им собственные пороки, а их горячность выводила Дебюсси из себя! Композитора, который со времен обучения в консерватории яростно отстаивал свою творческую независимость, возвели в ранг властителя дум. Этот знак отличия после долгих лет забвения мог бы польстить его самолюбию, если бы он обладал характером вожака. Однако он был индивидуалистом и не мог себе представить, чтобы какой-то другой музыкант следовал той же системе, что и он. Даже само слово «система» приводило его в бешенство. Для него это был вопрос не техники, а искусства и личных чувств.

«Дебюсси… считал себя униженным, если его называли профессионалом, в то время как он хотел сохранить аристократическую позицию дилетанта. Он инстинктивно отвергал всякое объединение единомышленников, даже в случае, если оно вызывало всеобщее одобрение», — писал Венсан д'Энди.

Дебюсси раздражала недоброжелательная критика, но не меньше он злился и на так называемых дебюссистов, которые, как он говорил, «убивали» его.

Опера «Пеллеас и Мелизанда» стала значительной вехой в истории музыки в частности и французского искусства вообще, о чем напомнил 20 лет спустя французский художник-символист Морис Дени:

«"Пеллеас и Мелизанда" — это волшебство искусства. Дебюсси сочинил эту оперу для нас и наших потомков. Символистская эстетика, поэзия предчувствия, столь дорогая сердцу господина Бергсона[109], который только начинал в ту пору свою карьеру. Это искусство, которое призывает и

побуждает, вместо того чтобы пересказывать обыденное. Это воплощение лиризма, который поэты и музыканты старались выразить в своих произведениях. Это восхитительное идеалистическое движение 1890 года. Это Дебюсси. Ему принадлежат главные музыкальные произведения того времени. Гений Дебюсси заставил мир признать их»[110].

УСПЕХИ И СОМНЕНИЯ ФРАНЦУЗСКОГО МУЗЫКАНТА 1902–1903

Меня называют революционером, но я не придумал ничего нового. Я всего-навсего представил по-другому старые вещи. В искусстве нет ничего нового.

Из интервью Дебюсси газете «The American». Ноябрь 1908 года

Успех «Пеллеаса и Мелизанды» напомнил издательскому дому Дюрана о существовании Дебюсси. 16 мая композитор продал ему права на «Пять стихотворений Бодлера» и кантату «Дева-избранница» (переложение для голоса и фортепиано) за тысячу франков. Эта сумма значительно превышала гонорары, которые выплачивались за предыдущие произведения композитора. Что же касалось партитуры «Пеллеаса и Мелизанды», то, невзирая на финансовые соображения, Дебюсси решил оставить права на это произведение за собой и опубликовать его как подписное издание. Позиция эстета, которой придерживался Дебюсси, обязывала, но он хранил ей верность до тех пор, пока суровая жизненная необходимость, вызванная материальными трудностями, не призвала его к порядку. Творчество начало приносить Дебюсси прибыль. И все же музыкант был настороже. Он не желал, чтобы кто-то использовал его имя, и потому не принимал всерьез откровенную лесть некоторых почитателей его таланта. «Все эти люди исповедуют одну эстетику, формула которой выражается в определенных цифрах», — писал Дебюсси Андре Мессаже 9 июня 1902 года.

Андре Мессаже, который был старше Дебюсси почти на десять лет, сочинил к этому времени уже несколько опер и написал музыку к балетным спектаклям. Это не помешало ему одновременно руководить знаменитым оркестром. Дебюсси восторгался его талантом дирижера и имел с ним общие музыкальные вкусы и пристрастия, точно так же как в свое время с Шоссоном. Он доверял Мессаже в письмах самые сокровенные мысли, пока дирижер находился в Лондоне, выступая с оркестром в Ковент-Гардене:

«Вы будете осуждать меня за то, что я сентиментален как модистка. Однако должен признаться, ваше столь долгое отсутствие заставляет меня почти с болезненным нетерпением ожидать от вас писем».

«Я испытываю к вам чувство абсолютного доверия, что со мной случается крайне редко. Обычно я закрыт для общения на два оборота ключа. Есть вещи, о которых я никогда ни с кем, кроме вас, не говорил. И это все потому, что я ценю вашу дружбу так высоко, что это даже нельзя выразить словами… Не считайте это инфантильностью, ибо чувство, о котором я говорю вам, возможно, стоит на ступень выше, чем Любовь».

Весь май и июнь Дебюсси с нескрываемым недовольством следил за представлениями «Пеллеаса и Мелизанды»: «Я хочу, чтобы представления “Пеллеаса и Мелизанды” закончились как можно скорее! Впрочем, сейчас самое время. Эту оперу начинают воспринимать как репертуарное произведение! Певцы импровизируют, оркестр утратил легкость (он как бы играет на пределе своих возможностей). Пройдет еще немного времени, и возникнет необходимость отдать предпочтение “Белой даме”»[111]. (Письмо Дебюсси Роберу Годе от 13 июня 1902 года.)

После лихорадочной суеты и волнений, пережитых за последние недели, Дебюсси, похоже, чувствует себя морально опустошенным: «На меня свалилась такая свинцовая усталость, что это уже похоже на неврастению, болезнь надуманную, в которую я не верю».

13 июля он отправился на неделю в Лондон, чтобы увидеться с Мессаже и Мэри Гарден. Он радуется встрече с друзьями, но скучает по Лили, о чем пишет ей в своих письмах. Его чувства к ней нисколько не остыли со времени их свадьбы. Возвратившись в Париж, Дебюсси застает жену в тяжелом состоянии: у нее приступ желчнокаменной болезни. Немного погодя он отправляется вместе с ней погостить у ее родителей в Бишене и задерживается там до середины сентября. Несколько недель Дебюсси отдыхал и бездельничал, и за это время ему удалось забыть все тревоги и волнения, связанные с «Пеллеасом и Мелизандой». О новом проекте он пока серьезно не задумывался и писал по этому поводу Андре Мессаже 8 сентября: «Начинать новое произведение, как мне кажется, равносильно прыжку, совершаемому с риском сломать себе шею».

Осенью Дебюсси снова возвращается к мысли написать музыку к комедии Шекспира «Как вам это понравится». Композитор всегда был не равнодушен к Шекспиру и, в частности, к этой комедии. Он хотел осуществить этот проект

совместно с Полем Жаном Туле. В июле Дебюсси во время своего недельного пребывания в Лондоне побывал на спектакле «Гамлет» с Джонстоном Форбес-Роберсоном в главной роли. Постановка произвела на него неизгладимое впечатление. Туле начал было редактировать текст под оперные сцены, но в ноябре почти на десять месяцев уехал в Северный Вьетнам (в те времена носивший название Тонкин)… И ввиду его отсутствия этому проекту так и не суждено было сбыться.

С 18 сентября Дебюсси присутствовал на репетициях оперы «Пеллеас и Мелизанда», постановка которой в новом составе была назначена на 30 октября. За дирижерским пультом должен был стоять Мессаже, а партию Пеллеаса исполнять молодой тенор Люсьен Риго. До января 1903 года полная версия оперы, включающая сцены, от которых отказались в апреле, была исполнена десять раз. Оказавшийся удачным для Дебюсси 1902 год заканчивался исполнением 30 ноября прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» оркестром под управлением Камиля Шевийяра. 21 и 28 декабря в рамках концертов Эдуара Колонна была исполнена «Дева-избранница» с Мэри Гарден в главной роли.

Благодаря «Пеллеасу и Мелизанде» Дебюсси познакомился с Луи Лалуа, 28-летним музыковедом, который стал его близким другом на всю оставшуюся жизнь. В ноябре 1902 года Лалуа написал восторженный отзыв об опере «Пеллеас и Мелизанда», после чего Дебюсси пригласил его к себе домой. Вскоре у них вошло в привычку почти каждую неделю встречаться во второй половине дня. Прошло совсем немного времени, и Лалуа сделал все необходимое, чтобы композитор был награжден орденом Почетного легиона. Он действовал через Жюля Комбарьё[112], родной брат которого был директором кабинета при президенте Французской республики Эмиле Лубе[113]. Дебюсси, несмотря на то что не выпрашивал награду, все же принял ее с нескрываемым удовольствием. Возможно, столь высоким признанием его заслуг перед отечеством ему хотелось порадовать своих «престарелых родителей». Успех «Пеллеаса и Мелизанды» и орден Почетного легиона придали композитору буржуазную респектабельность, которой он тщетно добивался десятью годами раньше, когда собирался жениться на Терезе Роже.

Отдав столько сил на создание «Пеллеаса и Мелизанды», Дебюсси с полным правом мог задаться вопросом: сможет ли он и дальше сочинять произведения такого же высокого уровня? Несмотря на то, что Дебюсси не реагировал на нападки критиков, он понимал, что его враги не дремлют, так же как и его восторженные поклонники. На плечи музыканта ложился груз

ответственности за французскую музыку, которая пребывала в стадии поисков между вагнеровской моделью и итальянским стилем. Даже если Дебюсси и не считался самым популярным композитором в стране, с его именем уже были связаны надежды на рождение чисто французской музыки. Несмотря ни на что он был далек от мысли уйти на заслуженный отдых. Ему не хотелось уподобляться музыкантам, которые, достигнув определенного успеха, предпочитают до конца дней почивать на лаврах, навсегда утрачивая при этом способность подняться до славы, которая достается тем, кто посвящает свою жизнь поискам беспрестанно меняющихся форм и новых впечатлений. Они уходят в мир иной с мыслью о том, что не зря прожили эту жизнь.

К этому времени Дебюсси приобрел уже настолько большую известность, что газета «Жиль Блас» предложила ему сотрудничать с ней в качестве музыкального критика в период между 12 января и 28 июня 1903 года, и он ответил согласием. Тон его статей не изменился, однако теперь он уделял литературной работе больше внимания и написал 25 статей. Его первая критическая статья посвящена опере «Чужеземец» Венсана д'Энди, которую Дебюсси слушал в Королевском оперном театре «Ла-Монне» в Брюсселе. Несмотря на то, что Дебюсси не обошелся без отдельных замечаний — как это сделал и д'Энди с «Пеллеасом и Мелизандой», — в целом это была хвалебная статья. Дебюсси упрекнул д'Энди в том, что порой ему не хватает чувства меры в музыке, в то время как д'Энди критиковал Дебюсси за то, что в «Пеллеасе и Мелизанде» музыка играет второстепенную роль. Таким образом, музыканты оказались способны оценить по достоинству творчество друг друга несмотря на то, что придерживались противоположных взглядов на искусство.

Эти статьи, написанные без какого-либо нажима, показывают, что Дебюсси, постоянно сопровождаемый своим двойником господином Крошем, оставался в стороне от общепринятых моделей и направлений в искусстве, чем очень гордился. Он не скрывал, что ценит пять русских композиторов «Могучей кучки» выше своих французских современников. В газете «Жиль Блас» музыкант большей частью затрагивал темы, связанные с театральными постановками и возобновлением спектаклей, что, по его мнению, происходило слишком часто. «"Гугеноты"[114] не могут рассчитывать ни на какую "реновацию". Это является составной частью бедствий, которые случаются каждый день, таких как эпидемии, уменьшение заработка на три процента, оперы, поставленные на сцене Метрополитенопера, и т. д.», — писал Дебюсси Луи Лалуа 23 марта 1903 года.

Музыкальная критика, по мнению Дебюсси, состоит в том, чтобы не дать возможности каждому встречному говорить о музыке: «Слишком много людей занимаются искусством как бог на душу положит… В самом деле, как помешать тому, кто, возможно, получил какое-то музыкальное образование, а затем посчитал, что способен заниматься искусством?» Парадокс состоит в том, что Дебюсси пишет статьи для широкой публики, потому что способен это делать. Однако, по его словам, «эстетическое воспитание публики, похоже, является самой бесполезной вещью на свете! С чисто музыкальной точки зрения это невозможно, если не сказать вредно! Широкое распространение искусства приводит лишь к появлению еще более посредственных произведений».

На вопрос Шарля Жоли, можно ли предсказать, какой будет музыка завтрашнего дня, композитор заявил: «Возможно, что по своей форме и экспрессии она будет светлой и одухотворенной (основополагающие качества французского гения)». Не правда ли, это и есть новая манера описания простоты, к которой Дебюсси постоянно призывает? Два года спустя композитор вновь дает определение французской музыке, противопоставляя ее в основном немецкой музыке: «Это ясность, изящество и тонкий вкус, естественная и простая декламация». Критическую колонку в газете «Жиль Блас» композитор использовал в качестве трибуны, чтобы как можно выше поднять в глазах современников культурное наследие Франции, которое, по его мнению, принадлежит в том числе и ему:

«Тем не менее в творчестве Рамо[115] мы имели чисто французскую традицию, отличавшуюся утонченной и прелестной мягкостью, точными акцентами, строгой декламацией в повествовании, без претензии на немецкую глубину».

«Куперен[116], Рамо — вот истинные французы! Все испортил этот скотина Глюк[117]. Можно ли быть более скучным, чем он!

Или еще большим педантом! Напыщеннее и высокопарнее, чем он! Его успех мне кажется непостижимым. И надо же, его принимают за образец для подражания! Я знаю лишь одного такого же несносного, как он, музыканта. Это Вагнер!»

Паломнические поездки в Байройт уже давно позади. Вагнер давно совершил свой революционный переворот в музыке. Однако французский композитор призван совершить собственную революцию, чтобы опера приобрела истинно французское звучание, строго следуя заветам французских композиторов, таких как Куперен и в особенности Рамо. Сюжет оперы также был очень важен для Дебюсси, и он в мае 1908 года пишет для

«Фигаро» статью, посвященную новой постановке оперы Жана Филиппа Рамо «Ипполит и Арисия». Композитор вновь говорит о том, как он сожалеет, что не существует больше французской традиции: «Наша музыка тащится вслед за новостями, приходящими к нам из Италии. Или же за анекдотами с бородой. Это всё крохи, упавшие со стола тетралогии… Можно опасаться, что наши уши утратили способность внимательно слушать музыку, которая не режет слух, но оставляет право на вежливый прием для всех, кто умеет ее слушать».

До конца своих дней Дебюсси останется восторженным поклонником музыкального наследия Рамо. Даже за несколько дней до своей кончины композитор будет сожалеть о том, что не сможет присутствовать на представлении «Кастора и Поллукса», на которое собирался пойти Луи Лалуа, который впоследствии вспоминал: «Увидев, что я собираюсь уходить, он попытался улыбнуться, а затем тихим голосом произнес: “Передай привет господину Кастору!”».

Дебюсси всегда употреблял одни и те же термины, чтобы дать определение своему музыкальному идеалу и выразить свою точку зрения на французскую музыку: мягкость, утонченность, изящество, сдержанность, ясность, простота. Эти же слова он использовал, когда говорил об одном из своих любимых композиторов — Мусоргском. Похоже, что вопреки большому расстоянию, музыка некоторых русских композиторов могла быть для французов ближе, чем немецкое музыкальное искусство. Несмотря на то, что этот музыкальный национализм носил весьма скрытый характер, он должен рассматриваться в более широком историческом контексте с учетом возраставшей враждебности по отношению к Пруссии после поражения под Седаном и потери Эльзаса и Лотарингии.

Сохраняя независимость от какого бы то ни было влияния, Дебюсси считал себя истинным французским композитором, родившимся в Иль-де-Франс, колыбели французского языка и культуры.

Несмотря на то, что композитор давно перестал восторгаться творчеством Вагнера, он провел целую неделю — с 27 апреля по 3 мая — в Лондоне, чтобы присутствовать на представлении оперы «Кольцо нибелунга». Свои впечатления Дебюсси изложил в статье, опубликованной в газете «Жиль Блас» 5 мая, но большей частью в выпуске от 1 июня. Не отрицая достоинств тетралогии, он все же признался, что в какие-то моменты ему пришлось откровенно скучать. Дебюсси предпочел похвалить Ганса Рихтера, великого дирижера вагнеровского оркестра, а также исполнителей главных партий. Вместо того чтобы дать анализ произведения, Дебюсси

решил пересказать сюжет оперы. 28 июня композитор опубликовал в «Жиль Блас» свою последнюю статью. На этом закончилось его короткое сотрудничество с этой газетой. В 1903–1912 годах он ни разу не брался за критические статьи. Он слишком много времени уделил им. И теперь решил сосредоточиться на собственном творчестве, вместо того чтобы заниматься анализом произведений других композиторов.

В 1901 году президент Бостонского оркестрового клуба Элиз Халл обратилась к Дебюсси с просьбой сочинить рапсодию для саксофона. Американка проявила такую настойчивость, что композитор был вынужден скрепя сердце сесть за работу. «Теперь мне приходится тщетно искать самые необычные сочетания звуков, чтобы они могли быть извлечены из этого инструмента», — писал Дебюсси Андре Мессаже 8 июня 1903 года. Весь конец весны Дебюсси трудился над этим произведением. Он оставался в Париже, в то время как Лили отправилась в Бишен, чтобы привести в порядок загородный дом, где они собирались провести лето. Он присоединился к жене в июле 1903 года, рапсодия для саксофона все еще не была закончена. Композитор вернулся к ней в августе. Сочинение давалось ему с трудом, поскольку он быт мало знаком с этим инструментом. Произведение было завершено Роже-Дюка[118] в 1919 году. И в том же году оно было исполнено.

Вся карьера Дебюсси делится на периоды, на протяжении которых его творчество представлено в одной или двух формах. Так, в 1903 году композитор вновь отдает предпочтение фортепиано, инструменту, для которого к тому моменту он сочинил слишком мало произведений. С фортепиано связана творческая зрелость композитора, поскольку в этот период он создает свои самые известные произведения. Посредством сочинения музыки для фортепиано он исследует новые, помимо оперы, музыкальные формы, расширяя тем самым свой музыкальный и творческий потенциал. Прежде всего, он обращается к первой серии музыкальных пьес для фортепиано под названием «Образы». Эта работа была начата в 1901 году. 8 июля 1903 года он подписал с издательством Дюрана контракт на 1500 франков за всю эту серию. В нее вошли 12 пьес для фортепиано, а также для двух пианино с оркестром. К тому времени были написаны только две пьесы для фортепиано: «Отражения на воде» и «Движение». За годы работы над этим проектом в него будут внесены многочисленные изменения.

Накануне 14 июля Дебюсси отправился в Бишен, где провел три месяца, чтобы за это время Лили смогла поправить свое здоровье, а он — поработать над новыми сочинениями. Его

творческого вдохновения хватило на фортепианные пьесы под названием «Эстампы»: «Пагоды», «Вечер в Гранаде» и «Сады под дождем». «Когда не хватает средств, чтобы оплатить путешествие, надо призвать на помощь творческое воображение, — писал он Мессаже 7 сентября 1903 года, ссылаясь на эти музыкальные произведения. — Истина заставляет меня утверждать, что есть другие средства помимо игры на фортепиано». Для сочинения «Вечера в Гранаде» Дебюсси использовал раскрашенную фотографию Альгамбры. «Эстампы» для фортепиано композитор посвятил художнику и писателю Жаку Эмилю Бланшу, который в 1902 году написал его портрет. Художник нашел связь двух музыкальных произведений с одним происшествием: «Однажды, когда мы находились в саду, разразилась гроза. Каждый из нас поспешил укрыться в доме, но Дебюсси отказался последовать нашему примеру. Он решил насладиться запахом мокрой земли и звуком тихо постукивающих по листьям капель дождя. В память об этом июньском вечере он посвятил мне нотную тетрадь, содержавшую восхитительные “Сады под дождем” и “Пагоды”, — транспонировку[119] яванских танцев».

Как только были закончены эти пьесы для фортепиано, Дебюсси вернулся к уже начатому проекту музыкальной сказки «Черт на колокольне» по новелле Эдгара По. Композитор, решив взять на себя не только музыку, но и либретто, подписал в октябре контракт с Дюраном на постановку произведения на сцене театра «Опера-Комик». Он не раз еще брался за этот проект, но так и не довел его до конца.

В конце спокойного и весьма продуктивного лета 1903 года композитор приступил к сочинению трех симфонических эскизов под общим названием «Море»: «От зари до полудня на море», «Игры волн» и «Диалог ветра и моря». 12 сентября Дебюсси представил Дюрану рабочий план и пообещал закончить сочинение в самом скором времени, несмотря на то что оно еще находилось на стадии творческого замысла. Эта работа будет завершена лишь в 1905 году.

Бургундия с ее старыми раскидистыми деревьями пришлась по душе Дебюсси, но его уже охватила охота к перемене мест, чего он не мог себе позволить из-за состояния здоровья Лили и отсутствия средств. Больше всего он мечтал о море, которое навевало ему «множество воспоминаний» о летних месяцах, проведенных в детстве у тетки Клементины, о карьере моряка, к которой его когда-то готовил отец. Возможно, он также вспоминал о тайной поездке в Дьеп, чтобы увидеться с Мари Бланш Ванье. Пройдет еще совсем немного времени, и впечатления о море будут уже связаны в его жизни с образом

Эммы Бардак, поскольку он проведет с ней лето 1905 года на Джерси, а затем недалеко от Дьепа. В ожидании новой встречи с морем, которое также играет важную роль в «Пеллеасе и Мелизанде», композитор пребывает в плену воспоминаний: «По-моему, это лучше, чем реальность, чье обаяние часто слишком тяжело давит на способность мыслить».

1 октября Дебюсси получил возможность полюбоваться прекрасным изданием «Эстампов» в богатой обложке. Он следил за выпуском этого издания из Бишена. По возвращении в Париж композитор вновь взял под контроль репетиции оперы «Пеллеас и Мелизанда», представление которой состоялось 11 раз за театральный сезон 1903/04 года в театре «Опера-Комик». 15 ноября на концертах Ламурё и Колонна прозвучала прелюдия «Послеполуденный отдых фавна». Это произведение Эдуар Колонн дважды включал в свою концертную программу. Оркестром дирижировал старый друг и однокашник Дебюсси — Габриэль Пьерне. После долгих лет безразличия и забвения произведения композитора исполнялись одновременно на двух концертных площадках. Вопреки тому, что музыкальные критики продолжали клеймить его странный и необычный стиль, музыкант завоевал публику, обладавшую широкими взглядами на искусство. Это позволило включать его произведения в программу концертов гораздо чаще, чем до успеха «Пеллеаса и Мелизанды». 9 января 1904 года Рикардо Виньес исполнил «Эстампы» в Париже, а затем в Брюсселе. Постепенно на концертных площадках начинают исполнять и другие сочинения Дебюсси, в том числе «Деву-избранницу», романсы, камерную музыку. Произведения композитора играют и в крупных провинциальных городах, и если не всегда они срывают аплодисменты, то их включают в программы все чаще.

Постепенно музыка Дебюсси начала звучать и за пределами Франции. Поначалу иностранная критика встретила ее даже с большей враждебностью, чем французская. Прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» была исполнена в ноябре 1903 года в Берлине оркестром под руководством Ферруччо Бузони[120]. И тут же произведение Дебюсси подверглось самой суровой критике. В 1904 году Винсент д'Энди должен был дирижировать оркестром во время четырех музыкальных вечеров в России. Он предложил исполнить прелюдию «Послеполуденный отдых фавна», несмотря на то что организатор концертов находил эту музыку непонятной и скучной. Первое выступление закончилось полным провалом. Однако д'Энди не сдался и во второй раз выступил с этим произведением. Он считал Дебюсси одним из самых выдающихся композиторов Франции. Русские

критики устроили музыканту разнос. Между тем Дебюсси нашел большого почитателя своего таланта в лице Алоиса Моссера, который передал партитуру «Послеполуденного отдыха фавна» Римскому-Корсакову. Неделю спустя русский композитор вернул ее со словами: «Заберите эту мерзость! Разве это музыка? Это похоже на проституцию!» По всей вероятности, Дебюсси так никогда и не узнал, что входивший в состав «Могучей кучки» композитор, творчеством которого, в частности симфонической сюитой «Антар», он восхищался, с такой неприязнью отозвался о его прелюдии. Успеху всегда сопутствуют более или менее злобные нападки критики. Дебюсси доводилось слышать в свой адрес и более суровые высказывания в те времена, когда он еще не был знаменитостью. Критические статьи о его творчестве подписывали не только музыковеды и музыкальные критики, но также журналисты и музыкальные обозреватели. Так, 22 января 1904 года в газете «Journal» появилась резкая критическая статья Жана Лоррена под названием «Пеллеастры». Жан Лоррен, модный писатель конца XIX века, на дух не выносил музыку Дебюсси. Однако в своей статье он прежде всего нападает на восторженных почитателей композитора, которых называет дебюссистами:

«Бьющиеся в истерике от восторга, восхищающиеся пиццикато так называемого шедевра — прелюдии “Послеполуденный отдых фавна”, они решили в обязательном порядке наслаждаться и диссонансами длинных речитативов “Пеллеаса и Мелизанды”. Продолжительные аккорды и сто раз повторяющиеся музыкальные фразы, щекочущие и раздражающие слух звуки, льющиеся в уши аудитории, не получившие развития музыкальные темы. Это туманное и неровное произведение. Слишком мудреное… И вредное… Можешь себе представить! Оно получило одобрение у публики, состоящей из позеров и снобов. Благодаря этим дамам и господам господин Клод Дебюсси стал во главе новой религии. И это происходит в зале Фавар всякий раз на представлении “Пеллеаса и Мелизанды”. Публика приходит на спектакль как в храм. Зрители с самым серьезным видом обмениваются понимающими взглядами, как соучастники. После того как в торжественной тишине прозвучат прелюдии, в кулуарах среди посвященных начинается обмен приветствиями. Они подносят палец к губам, а затем в полумраке ложи обмениваются между собой короткими и странными рукопожатиями. Их лица выражают страдания всех распятых на кресте, а зрачки глаз направлены в потусторонний мир».

Дебюсси на этот раз решил не молчать и обратился за советом к Пьеру Луису, на что тот в письме от 23 января ответил следующее:

«Без всякого сомнения, ты ничего с этим не поделаешь.

Что это за статья? Сказка на две газетные колонки, которая тебя не касается. Приятная преамбула для некоторой части твоей публики и пять или шесть резких строчек о твоей музыке. И ничего лично о тебе.

Если ты пошлешь к нему секундантов, то ничего от него не добьешься, кроме ответа, что лично о тебе речь вообще не идет. Вся пресса набросится на эту статью, о которой тебе лучше хранить молчание.

Что до того, чтобы ответить ему, сто раз нет! Ответить можно на серьезную музыкальную критическую статью, подписанную Рейер[121] или д'Энди. Но с журналистом нельзя вступать в полемику. Никто из мастеров культуры этого не делает».

Дебюсси послушался совета друга, и это дело заглохло само собой. Забыв о статье, композитор сосредоточил внимание на репетициях с Мэри Гарден. Он аккомпанировал певице во время исполнения отрывков из своих произведений для французской компании грамзаписи. Атаки критиков, начавшиеся с постановкой «Пеллеаса и Мелизанды», доказывают, что Дебюсси и в самом деле осуществлял музыкальную революцию во Франции.

«Его появление на музыкальной арене — если можно так выразиться — было событием, довольно неприятным для одних и весьма счастливым для других. Эти "другие" составляли "ничтожное меньшинство", в то время как "одни" представляли собой огромную массу — в высшей степени липкую и вязкую.

Как всегда, мнение "ничтожного меньшинства" победило (по вековому обычаю) "огромную массу" — она увязла в собственной слепоте. Бедная добрая "огромная масса"! Лишний раз она сама себя высекла, отстаивая свои принципиальные позиции, и из собственного упрямства», — писал Эрик Сати.

Дебюсси оставался глух к полемике и памфлетам, которые вызывала его музыка. Он предпочел вновь погрузиться в свой музыкальный мир, оставив своих сторонников и противников до хрипоты спорить между собой.

Что же касается известности, которую он приобрел за десять предыдущих лет, не предав своих эстетических идеалов, то она придала ему дополнительную энергию, что доказала его высокая творческая активность летом 1903 года. Сколько бы композитор ни желал остаться независимым от моды и успеха, но поддержка по крайней мере части публики, музыкальной критики, хотя и ограниченная несколькими хвалебными статьями, была для него весьма ценной поддержкой, позволявшей не сворачивать с выбранного им пути в искусстве.

ТВОРЧЕСКИЕ ПОИСКИ И ДУШЕВНЫЕ ПОТРЯСЕНИЯ. 1904-1908

Мне жаль Клода Дебюсси, с таким веселым задором работавшего над «Пеллеасом и Мелизандой», которого, между нами говоря, у меня уже нет. Это одна из моих бед, помимо всех прочих.

Из письма Дебюсси Андре Мессаже.

19 сентября 1904 года

До того как опера «Пеллеас и Мелизанда» получила признание публики, Дебюсси продолжал изредка давать уроки музыки. В основном Раулю Бардаку, бывшему ученику Габриэля Форе. Для музыканта эти уроки не были столь утомительными, как, например, с мадемуазель Ворм де Ромили, проходившие в «разговорах или в разучивании старинных либо современных музыкальных отрывков и пьес». В 1901 году Дебюсси передал Раулю Бардаку и Морису Равелю три свои «Ноктюрна», чтобы они переложили их для исполнения на двух фортепиано в четыре руки.

Помимо всего прочего, между композитором и Раулем сложились самые теплые дружеские отношения. Юноша отличался живым умом и чутким сердцем. Дебюсси познакомился и с его матерью Эммой. Она была ровесницей композитора, жила в полном достатке, и музыка в ее жизни занимала важное место. Она рано вышла замуж за банкира Сигизмунда Бардака, который мало интересовался искусством. Женщина не была счастлива в браке.

Еще до встречи с Дебюсси Эмма поддерживала знакомство с другими музыкантами, в частности с Равелем и Форе, который посвятил ей романс «Хорошая песня», а для ее дочери Элен написал музыкальную сюиту для исполнения на фортепиано в четыре руки под названием «Долли».

Вначале между Эммой и Дебюсси были лишь светские отношения. Дружеская симпатия, которую Дебюсси испытывал к Раулю, прозванному Рара, лишь со временем распространилась и на его мать. В 1903 году госпожа Бардак и Дебюсси стали встречаться все чаще. Музыкант по-прежнему продолжал быть заботливым мужем для Лили, беспокоился о ее здоровье,

требовавшем соблюдения режима и постоянного лечения. Однако супруга так навсегда и осталась чужой в музыкальном мире композитора. К этому времени она давно наскучила ему, он испытывал по отношению к ней лишь чувство жалости. Эмма Бардак, напротив, как в свое время Мари Бланш Ванье, привлекала его своей причастностью к миру искусства. Она была интересна ему и как творческая личность, и как женщина. Она была той, кому он мог писать письма со ссылками на поэтические произведения, о которых Лили не имела ни малейшего понятия. В июне 1903 года Дебюсси подарил Эмме экземпляр своего сочинения «Забытые ариетты» для голоса и фортепиано с посвящением: «Госпоже Бардак, чьи музыкальные пристрастия я очень ценю». Не прошло и года, как дружеская симпатия переросла в любовь. Получив от Эммы букет цветов, музыкант писал ей 6 июня:

«Как это мило… и как хорошо они пахнут! Однако больше всего я счастлив оттого, что вы думали обо мне. От этого у меня становится тепло на душе. Вот из-за таких поступков вы для меня незабываемы и восхитительны…

Простите меня за то, что я целовал ваши цветы, как губы любимой женщины. Возможно, я сошел с ума? И все же вы не должны сердиться на меня больше, чем, по крайней мере, на прикосновение ветра».

И три дня спустя:

«Над городом льет проливной дождь. Не могли бы вы быть настолько любезны, чтобы подарить мне после полудня несколько коротких мгновений? Мне бы так хотелось увидеться с вами, хотя бы раз “наедине”, без контрапунктов и развития музыкальной темы.

Я был бы очень рад, если бы вы соблаговолили прийти ко мне. Однако поступайте так, как вам заблагорассудится.

Это не безумие, а лишь желание, чистое и немного щемящее!»

Дебюсси предлагал Эмме прийти на свидание, воспользовавшись случаем, когда Лили отправилась к подруге. Композитор также подарил Эмме Бардак экземпляр своей симфонической сюиты «Весна». В конце концов они стали любовниками. На протяжении нескольких недель Дебюсси скрывал это обстоятельство от своей супруги. «Ничто не предвещало грозу», — рассказывал Луи Лалуа, который 2 июля приходил в дом Дебюсси на семейный обед. 15 июля Лили одна уехала в Бишен, довольствуясь путаными объяснениями своего мужа:

«Не думай, что я с большой радостью посадил тебя в вагон. Мне было даже очень тяжело! Это необходимо по причинам, о

которых я расскажу тебе позже… Мне надо трудиться над новыми произведениями, чтобы не деградировать. Некоторое время меня беспокоило ощущение, что я хожу по замкнутому кругу. Теперь мне кажется, что я нашел новую дорогу. Вот почему мне не хочется упускать этой возможности, чего бы мне это ни стоило. В какой-то степени это для меня вопрос жизни и смерти… Если я не всегда бываю приятен тебе, хотелось бы по крайней мере быть тебе полезным!» (Письмо Дебюсси Лили. 16 июля 1904 года.)

Почему Дебюсси, который весьма плодотворно работал в деревне в прошлое лето, отказался туда возвращаться? Лили не была столь глупа, чтобы принять его объяснения за чистую монету. Ее ответное письмо, написанное красными чернилами, заставило Дебюсси вновь оправдываться. В качестве предлога он сослался на искусство. Ему хотелось скрыть от нее, что в его сердце уже поселилась другая любовь. Возможно, он решил выиграть время, что было вполне вероятным даже в случае, если ни он, ни Эмма еще не помышляли о разводе со своими дражайшими половинами. В письмах Дебюсси противопоставлял молодую женщину, какой была на самом деле Лили, творческой личности, какой был он сам. При этом он уже подразумевал, что их брак был ошибкой:

«Я виноват в том, что не сумел объясниться… Это часто случается с людьми, которые должны много думать. Все, что ты принимала за безразличие, было лишь меланхолией “медвежонка”, которого так трудно расшевелить после зимней спячки!

Видишь ли, моя дорогая, творческая личность — это чаще всего отвратительный, замкнувшийся в себе человек, к тому же, возможно, скверный муж.

Когда я просил твоей руки, то искренне верил в то, что смогу сделать тебя счастливой! Увы, порой мне приходилось в этом сомневаться, поскольку ты говорила мне вещи, которые отдаляли меня от тебя… Из-за этого у меня случались вспышки гнева, а они были не чем иным, как сожалением». (Письмо Дебюсси Лили от 19 июля 1904 года.)

«В действительности между нами не произошло размолвки. Мы слишком хорошо знаем друг друга. Тем более что вопрос вовсе не в том, что ты могла мне в чем-то помешать или же наскучить. Я с уверенностью могу утверждать, что часто был таким же упрямым, как и ты. Это столкновение характеров подобно тому, как коса находит на камень. Со своей стороны, ты не соответствовала тому, что я хотел от тебя. Возможно, из ложного самолюбия. Конечно, я не буду ставить это тебе в упрек. Однако, может, не надо было слишком упорствовать в этом?

И наконец, “хватит переливать из пустого в порожнее”, как ты весьма справедливо замечаешь. Недолгая разлука, возможно, научит нас гораздо большему, чем любые рассуждения о том, чем мы являемся друг для друга. Слова могут больно ранить, потому что их всегда произносят в большом количестве. Как только с любимых когда-то губ начинают слетать злые слова, остается лишь удивляться и сомневаться», — написал Дебюсси жене 24 июля.

Когда Дебюсси упомянул о короткой разлуке, он неточно выразился, потому что ему уже надоело уговаривать и убеждать Лили в своей правоте. Он решил отправиться не в Бургундию, а на англо-нормандский остров, то есть не в деревню, а на морское побережье. В конце июля, вместо того чтобы присоединиться к жене, как обещал в одном из писем, он повез Эмму на Джерси. Перед самым отъездом из Парижа композитор продал издательству Дюрана за тысячу франков две пьесы для фортепиано: «Остров радости» и «Маски». В жизни композитора деньги никогда еще не приходились настолько кстати.

Совершенно очевидно, что любовники решили предать огласке свои отношения. Не прошло и двух месяцев с начала их любовной связи, как они набрались смелости и перестали скрываться. Они совершили короткую поездку на Джерси, а затем долгое время жили по соседству с Дьепом в Пурвиле. «Это прелестный край. Но лучше всего то, что мне здесь хорошо и спокойно. Я могу работать в свое удовольствие, что уже давно не случалось со мной… Этой же почтой вы получите распечатку музыкальных пьес для фортепиано “Маски” и “Галантные празднества” для голоса и фортепиано. Кстати о “Галантных празднествах”, умоляю вас, не забудьте поставить вот такое посвящение: “В знак благодарности за июнь 1904 года”, а затем буквы “A. I. p. M.”». (Письмо Дебюсси Жаку Дюрану. Джерси, между 31 июля и 4 августа 1904 года.)

Из практических соображений Дебюсси сделал издателя своим доверенным лицом. Музыкант попросил его никому не сообщать его адрес. Композитор ездил в Дьеп, чтобы забрать на почте приходившие ему письма до востребования. Пока Лили напрасно ждала его в Бишене, он ссылался на то, что путешествует вместе с Жаком Эмилем Бланшем, а затем что будет сопровождать его в поездке в Лондон. Из Дьепа Дебюсси отправил жене письмо о том, что между ними все кончено. Письмо было написано в таком строгом тоне, что у Лили не осталось никакой надежды на примирение. Возможно, Дебюсси даже чувствовал себя виноватым в разрыве с женой, однако по-прежнему скрывал связь с Эммой и представил дело так, будто Лили первая поняла,

что их союз не имеет будущего:

«После долгих дней, проведенных вдали от тебя, когда я получил возможность впервые трезвыми глазами взглянуть на нашу совместную жизнь, я пришел к твердому убеждению, что несмотря на всю мою любовь к тебе так и не смог сделать тебя счастливой, как ты этого заслуживаешь… Мне на память также пришли те неприятные моменты, когда ты просила вернуть тебе свободу.

Почему только сегодня я понял, насколько ты была права! Можно привести великое множество самых веских причин, но я не собираюсь этого делать. Могу лишь заметить, что признаю все мои ошибки. Между тем я часто делал все возможное, чтобы противостоять ударам судьбы. Однако одного твоего сказанного в сердцах слова было достаточно, чтобы все рухнуло как карточный домик и рассеялись все мои иллюзии.

Пойми меня правильно, если я испытываю острую необходимость в том, чтобы обрести одиночество, то только потому, что я постоянно сталкиваюсь с таким невыносимым отношением с твоей стороны, что не могу спокойно работать. Меня охватывает сомнение, на своем ли месте я нахожусь. Еще раз хочу сказать, что не надо забывать о том, как я был предан тебе. Что касается всех материальных вопросов, то я даю тебе право уладить их по твоему усмотрению».

В перерывах между счастливыми мгновениями, проведенными с Эммой, и обменами письмами с Лили Дебюсси продолжал работать над «Островом радости», партитура которого будет опубликована 10 октября. Он вносил поправки в переложение для фортепиано «Квартета», а также работал над симфоническими эскизами «Море». Близость Ла-Манша погрузила его в морскую атмосферу. «Я слушал его [море] с тем уважением, которого оно заслуживает», — писал Дебюсси Пьеру Лало 25 октября 1905 года. Это исключительно инновационное произведение создавалось под влиянием творчества таких художников, как Моне, Тёрнер и Кацусика Хокусай[122], чья картина «Большая волна в Канагаве» украсила обложку партитуры.

И, наконец, напомнил о себе проект 1902 года, за который Дебюсси не взялся, когда Андре Антуан по совету Рене Петера попросил его написать музыку к трагедии Шекспира «Король Лир». В сентябре 1904 года Антуан вновь вернулся к этому проекту. Спектакль должен был состояться уже в октябре! В последний момент Антуану пришлось воспользоваться уже готовой партитурой Эдмона Мисса. В 1905 году Дебюсси

пришлось вернуться к этому сочинению для концертов Эдуара Колонна. В результате он написал только две части из задуманных семи.

В начале сентября Дебюсси виделся со своей женой во время короткого приезда в Париж и поспешил вернуться в Дьеп к Эмме. Он избегал встреч со своими друзьями и семьей: его тут же принимались упрекать за столь странное поведение, и в первую очередь Пьер Луис. Дебюсси все же отправил жене кое-какие деньги, пожелав ей при этом всего хорошего. Не тут-то было! В ответ на его холодность и даже презрение Лили четыре раза подряд заявляла мужу в письмах о желании покончить счеты с жизнью. Безусловно, это была простая женщина, не слишком высокой культуры и к тому же не имевшая никакого понятия о музыке. Однако это не мешало ей любить мужа. Беззастенчивость, с которой он бросил ее, его обман нанесли ей глубокую сердечную рану. В свое время Дебюсси точно так же не церемонился с Габи, но тогда их союз уже давно распался. Кроме того, в противоположность Лили, Габи была самоуверенной особой, не пала духом и быстро нашла себе богатого покровителя.

13 октября Лили привела в исполнение свои угрозы и выстрелила себе в живот. Ее спас друг семьи Абель Дежарден.

Дебюсси вернулся в Париж. Он поселился рядом с Триумфальной аркой — на авеню Альфан, 10. Не прошло и двух недель, как попытка самоубийства госпожи Дебюсси и супружеская неверность музыканта стали достоянием прессы. Разразился скандал. Большинство друзей Дебюсси, в том числе Луис, Мэри Гарден и Андре Мессаже, встали на защиту Лили и пытались ее поддержать. Вот как в письме своему брату Пьер Луис описывает эту историю:

«Бедняжка, кажется, поправляется. Однако она останется без гроша в кармане и без крыши над головой… А ее муженек укатил с еврейкой сорока с лишним лет, госпожой Бардак. Думаю, ты знаком с господином Бардак или же по крайней мере он приходил в твой кабинет по делам. Привыкший к эскападам своей жены, он с улыбкой отвечает всем, кто спрашивает, есть ли от нее новости: “Она решила прикупить себе очеред ного модного музыканта, но деньги-то находятся у меня. Она еще вернется”. Я написал Луизе письмо с просьбой, не будет ли она против приютить несчастную женщину в нашем доме по крайней мере на несколько недель».

Некоторые друзья Дебюсси собрали небольшую сумму денег для Лили. Вначале она поселилась в гостинице на авеню Фридланд, а затем на улице Виллье. Большинство знакомых обвиняли музыканта в том, что он бросил жену ради богатой

женщины, способной взять его на содержание. Ходили даже слухи, что Дебюсси или же его отец, в общем кто-то из них, украл 200 франков, которые лежали на ночном столике у находившейся в больнице Лили. Музыкант, конечно, не слишком церемонился со своей супругой, но, похоже, в момент отчаяния она постаралась приписать мужу все грехи и пороки, чтобы вызвать жалость к себе и отомстить ему. Расплатой за известность было то, что вся парижская пресса подхватила и распространила самые нелепые слухи. О разводе Дебюсси Луи де ла Саль написал следующую эпиграмму:

> О гении твоем ломаю голову я, недоумеваю и признаю,
> Что жизнь твоя была нелегкой и желудок был пустой.
> Знаешь ли ты, несчастный, что поступком безобразным
> Ты будто скрипичную порвал струну.

В 1908 году развод Дебюсси лег в основу сюжета пьесы Анри Батая[123] «Обнаженная женщина». К главному герою, молодому художнику, наконец-то приходит успех: после того как он нарисовал картину «Обнаженная женщина». Натурщицей была его возлюбленная Лулу. Став знаменитостью, художник завязывает роман с богатой еврейкой. Лулу делает попытку покончить с собой. Несмотря на всю банальность этой истории, в ней легко можно увидеть сходство с жизнью Дебюсси. Однако один скандал перечеркивает другой. К тому времени дело Дебюсси было давно забыто за истечением срока давности. И постановка пьесы с подобным сюжетом не взбудоражила общественное мнение. Во время процедуры развода Дебюсси находил поддержку лишь у Эммы и немногих друзей, таких как Луи Лалуа, Жак Дюран, Сати и художник Поль Робер.

«Со всей искренностью могу сказать, что не прошу ничего, кроме сочувствия. Считать мою жену “бедной крошкой” может только сумасшедший или очень тщеславный человек. Уверяю тебя, моя жена ведет двойную игру: она печальна и ласкова с теми, кого считает моими друзьями, в то время как с другими для нее все средства хороши, чтобы только мне навредить. Короче, надеюсь, что существуют законы для борьбы с клеветой и прочими злыми наветами.

Ну что же ты еще хочешь!.. У меня нет таланта. Господин Вилли скажет, что я совсем ничего не понимаю в музыке. Господин Форе[124] поддержит это мнение, призвав на помощь весь свой авторитет.

К несчастью, я гол как сокол! Я беднее последнего нищего. Возможно, поэтому ко мне и приклеили ярлык “альфонс”! В

любом случае у меня очень мало денег, а госпожа Бардак больше не собирается предлагать их мне, а я не намереваюсь принимать их от нее», — писал Дебюсси Полю Роберу 5 декабря 1904 года.

Несколько месяцев музыкант вел переговоры с Лили через адвокатов, чтобы договориться о размере алиментов. Возможно, Эмма помогала ему деньгами, но финансовое положение Дебюсси оставляло желать лучшего. И чтобы хоть как-то свести концы с концами, 31 марта композитор решил продать Дюрану за 25 тысяч франков права на партитуру оперы «Пеллеас и Мелизанда», хотя никогда раньше не собирался этого делать. 17 июля суд обязал его ежемесячно выплачивать 400 франков Лили вплоть до ее смерти. Кроме того, музыкант в качестве страховки на случай смерти подписал пожизненную ренту на сумму 3600 франков в год. 2 августа 1905 года брак Лили и Клода Дебюсси был расторгнут. Что касалось Эммы, ожидавшей ребенка от музыканта, то она, в свою очередь, также получила развод, вина за который поровну была возложена на бывших супругов. Сигизмунд хранил верность своей жене не больше, чем она ему. Несмотря на то что развод вступил в юридическую силу, Дебюсси потерял часть своих друзей. И хотя композитор не отличался общительным характером, он все же высоко ценил дружбу. Ему уже доводилось испытать подобные переживания после разрыва с Шоссоном из-за Терезы Роже. На этот раз его душевная рана была более глубокой:

«Я вижу вокруг себя так много отступников… что навсегда потерял веру в человечество.

Не буду вам здесь рассказывать о том, через что я прошел! Это некрасивая и трагическая история. По иронии судьбы она похожа на дешевый роман… Короче говоря, я испытал много нравственных страданий. Возможно, это была расплата за какие-то давно забытые грехи? Я ничего уже не знаю… И все же я должен теперь чаще улыбаться, чтобы никто не подумал, что я собираюсь плакать». (Письмо Дебюсси Луи Лалуа от 14 апреля 1905 года.)

Личные неприятности и переживания отнюдь не помешали Дебюсси заниматься музыкой. Возможно, это объяснялось стремлением заработать деньги, в которых он весьма нуждался. Он продолжил работу над симфоническими эскизами «Море», произведение было закончено в марте. Затем композитор объявил о сочинении новых фортепианных пьес из серии «Образы» («Грустные жиги», «Иберия», «Весенние хороводы»). Сначала эти произведения были предназначены для оркестра, а затем — для двух фортепиано, но были закончены и исполнены лишь в 1912 году.

Летом 1905 года после развода с женой Дебюсси провел месяц с Эммой и ее дочерью Долли (Эллен) в Истборне. В конце сентября он поселился на улице Буа-де-Булонь вместе с Эммой, заключившей арендный договор под своей девичьей фамилией.

Композитор мог теперь надеяться, что шум, поднятый вокруг его личной жизни, постепенно заглохнет и к нему «вернется столь необходимое для творчества вдохновение», как писал он Жаку Дюрану 18 августа. К счастью, имя Дебюсси появлялось в газетах лишь в хронике происшествий. Теперь композитору уже не надо было годами ждать исполнения его сочинений. Так, Рикардо Виньес 10 февраля сыграл «Маски» и «Остров радости». Квартет для двух скрипок, альта и виолончели регулярно включали в программы концертов, а опера «Пеллеас и Мелизанда» выдержала весной 1905 года целых пять представлений. Известные пианисты и певцы, выступавшие в Париже и по всей Франции, исполняли произведения Дебюсси. Молодой пианист Морис Дюмесниль 14 декабря исполнил «Посвящение Рамо», вторую пьесу из первой серии музыкальных пьес «Образы», на концертах под названием «Вечера искусств». Три дня спустя в консерватории благодаря ее новому директору Габриэлю Форе была исполнена прелюдия «Послеполуденный отдых фавна». Что же касается симфонических эскизов «Море», на которые композитор возлагал большие надежды, то их первое исполнение состоялось на концерте Ламурё 15 октября 1905 года и было неоднозначно встречено даже теми музыкальными критиками, кто обычно благосклонно относился к музыке Дебюсси. Вот что писал Пьер Дало в газете «Le Temps» 24 октября:

«Если бы автором музыки был кто-то другой, а не господин Дебюсси, то три части “Моря” меня бы очаровали. Сравнивая это произведение с другими его работами, я не испытываю большого восторга… Почему я разочарован? <…> Мне кажется, что Дебюсси только хотел продемонстрировать чувства, вместо того чтобы правдиво, естественно и глубоко их пережить. Когда я слушал яркое и красочное произведение Дебюсси, у меня впервые сложилось впечатление, что я нахожусь не на природе, а перед репродукцией, изображающей природу. Прелестная, изысканная и утонченная, искусно изготовленная, но все же репродукция… Я не слышу, не вижу, не чувствую моря».

Мнение Жана Шантавуана[125] также было неоднозначным: «Думаю, что даже у слишком требовательного слушателя эта музыка не может не вызвать в памяти тысячу воспоминаний и давно забытых впечатлений. Этот слушатель удивляется тому, что стоит лишь сверкнуть солнечному лучу, всплеснуться волне, удариться об утес и затихнуть в прибрежном песке, который

лижет придонная волна, как воспоминания оживают в его душе. Эти эскизы часто напоминают причудливые, забавные, но поверхностные и разрозненные осколки калейдоскопа». Однако были и другие критики, которые приняли «Море» на ура. «“Море”, как мне кажется, открыло новую фазу в музыкальной эволюции господина Дебюсси: его творчество приобрело более мужественный характер. Оно стало более ярким и красочным, с четко очерченными линиями и направлениями… Складывается впечатление, что господин Дебюсси, который особенно пытливо искал новые звуковые возможности, представил в этом произведении в весьма сжатой и ясной форме итог своих изысканий. Эта музыка близка к абсолютной гармонии, что характеризует настоящий шедевр…» — писал Мишель Димитри Кальвокоресси[126] 22 октября. Некоторая часть публики с таким же воодушевлением восприняла музыку композитора. Дебюссизм как направление в музыке свидетельствовал о том, какое большое влияние, возможно даже невольное, оказал композитор на музыку своего времени. Это влияние давало повод также и для насмешек: вслед за статьей Жана Лорена «Пеллеастры» 15 сентября появилась публикация Камилла Моклера, в которой чувствуется некое раздражение, которое испытывает почитатель композитора:

«Это весьма странная болезнь: похоже, что за три года она принесла немало вреда многим молодым музыкантам. В особенности она свирепствовала среди музыкальных критиков. Это привело к тому, что многие из них окончательно сошли с ума от злости. Раньше они представляли собой весьма скучную, но довольно мирную секту, теперь дебюссизм полностью изменил их поведение…

На протяжении многих лет я думал, что и меня поразила эта болезнь. Хочу сказать, что все это время я обожал музыку Дебюсси. И сейчас не отказываюсь от моих чувств. Можно поверить, что я не совсем излечился от этой болезни, поскольку невеселая картина ее губительных последствий не мешает мне с наслаждением слушать “Ноктюрны” или “Пеллеаса и Мелизанду”. Однако я теперь ясно вижу, что есть две формы болезни под названием дебюссизм. У того, кто просто любит композитора, первая форма заболевания, а у того, кто любит его с неистовой силой, — вторая. Я не называю Бетховена толстокожим. Я не считаю Берлиоза антимузыкантом. Я не наношу направо и налево удары кулаками и ногами: выходит, что у меня первая форма болезни… Должен признаться, что я недостаточно тонко разбираюсь в музыке. Мне, простому литератору, непозволительна такая роскошь, как вторая форма этого опасного заболевания.

С “Пеллеасом и Мелизандой” возникла эруптивная форма болезни. И тут же появились толпы смертельно больных людей, на фоне которых наше хроническое состояние больше уже не считается болезнью. Подхвативших в один прекрасный вечер у Карре вирус дебюссизма больных, помимо всего прочего, поразила еще и горячка, чтобы компенсировать их запоздалое заражение этой болезнью. По праву заслуженный успех этого изысканного и новаторского произведения позволил этим людям заявить всему миру о собственной гениальности. Они прониклись этой идеей настолько, что за каких-нибудь несколько месяцев доказали старым друзьям автора, что они никогда и ничего не понимали в его творчестве».

В разгар музыкальных дискуссий в жизни композитора произошло событие, отозвавшееся эхом в его творчестве. 30 октября 1905 года он стал отцом девочки по имени Клод Эмма, которую ласково называли Шушу (Душенька). Сколько бы музыкант ни злословил по поводу семейной жизни, он уже давно хотел стать отцом, однако Лили не оправдала этих надежд. Появление на свет девочки было оформлено на законном основании 20 января 1908 года, когда состоялось бракосочетание ее родителей. С рождением дочери и переездом на улицу Буа-де-Булонь изменился весь жизненный уклад музыканта. Эмма привыкла жить в большом достатке. Алиментов, которые выплачивал ее бывший супруг, хватало только на непомерную плату за проживание. Содержание прислуги в доме, в частности выписанной из Англии гувернантки для Шушу, поддержание в должном порядке просторного жилища, а также другие расходы, связанные с определенным образом жизни, затянули Дебюсси в финансовую пропасть. Что же касалось особняка, то, несмотря на прелестный сад вокруг него, его местоположение оказалось весьма неудачным, поскольку по соседству находилось малое кольцо окружной железной дороги. Дебюсси часто жаловался на доносившийся шум, которого, впрочем, ему не хватало всякий раз, когда он находился вдали от дома.

В это же время Дебюсси подружился с молодым писателем Виктором Сегаленом[127]. Врач по профессии, он заканчивал свой сборник поэм, пианист-любитель, он высоко ценил творчество композитора. Сегален познакомился с музыкой Дебюсси в 1901 году, когда слушал «Ноктюрны» в концертном исполнении. Сегален намеревался предложить Дебюсси написать музыку к его драматическому произведению о жизни Будды, над которым он в тот момент работал, под названием «Сиддхартха». Вернувшийся из Полинезии Сегален пробудил у Дебюсси интерес к музыке

маори[128], хотя тот уже слышал восточную и индонезийскую музыку в исполнении оркестра Гамелан во время Всемирной Парижской выставки в 1889 году.

Несмотря на то, что у композитора остались позади все связанные с оформлением развода неприятности и он наслаждался вновь обретенным счастьем с Эммой, он вновь переживал период творческого спада. «Я продолжаю гнить на фабрике Небытия», — признался он Жаку Дюрану в письме от 18 апреля 1906 года. Он смог довести до завершения лишь единственную пьесу под названием «Серенада кукле». Это было первое музыкальное произведение, посвященное дочери. В 1908 году оно вошло в состав сюиты «Детский уголок» и полюбилось начинающим пианистам. Что же касается самой сюиты, то она была опубликована лишь в 1910 году. Дебюсси продолжал работать над второй серией «Образов», а именно над музыкальной пьесой «Иберия». Осенью он взял под контроль репетиции оперы «Пеллеас и Мелизанда», включенной в репертуар театра «Опера-Комик» и исполнявшейся восемь раз в период между 1 ноября и 30 декабря. Оркестром дирижировал в то время Франсуа Рульман.

В начале 1907 года Дебюсси отправился в Брюссель, чтобы присутствовать на репетициях «Пеллеаса и Мелизанды», поставленного наконец на сцене Королевского оперного театра Ла-Монне. Нельзя сказать, что репетиции проходили в спокойной обстановке. «Послеобеденное время у меня идет на нервах. Оркестру не хватает вкуса и такта», — писал Дебюсси Жаку Дюрану из Брюсселя 5 января 1907 года. «Фламандский ум такой же неповоротливый, как стокилограммовые… бревна: тяжелые, неотесанные, медные трубы в гигроскопической вате… Добавьте к этому странную способность искажать самый простой ритм…» — жаловался он Луи Лалуа в письме от 23 января.

В своем творчестве Дебюсси был перфекционистом и требовал того же от исполнителей его музыки. По этой причине он чаще высказывал свое неудовлетворение, чем похвалу. Вот и в Брюсселе композитор даже не пришел на премьеру, которая прошла с триумфальным успехом. Таким же было его поведение во время репетиций в Лондоне, когда на сцене театра Ковент-Гарден готовилась к постановке его опера. В день премьеры, 23 апреля 1909 года, музыкант предпочел остаться в гостинице. Безусловно, его мало волновала слава. Однако он опасался, что ему не понравится исполнение, поскольку репетиции, по его мнению, не приносили нужного эффекта. Как и в Брюсселе, опера «Пеллеас и Мелизанда» прошла с большим успехом.

Вместо того чтобы закончить «Короля Лира», Дебюсси

завершил оркестровку романса «Фонтан», входившего в вокальный цикл «Пять стихотворений Бодлера», который был исполнен 24 февраля 1907 года. Публика встретила его без особого энтузиазма. Эмиль Вюйермо, убежденный почитатель Дебюсси, который намеревался посвятить композитору книгу, не скрывал своего разочарования:

«Из своего убежища, где господин Дебюсси предается, несомненно, трудам и заботам, он представляет на суд своих восторженных почитателей лишь залежавшиеся на дне ящика его письменного стола переработки и репризы. “Фонтан” не способен утолить нашу жажду почитателей Дебюсси в его новых сочинениях. Впрочем, с какой бы пренебрежительной легкостью автор “Ноктюрнов” ни переработал для оркестра уже знакомую слушателям композицию, он преследовал одну цель: его имя должно фигурировать на афишах концертов Колонна. Никакой свежести, неуловимости, мерцания в инструментовке этого произведения. Если автор “Пеллеаса и Мелизанды” не сделает над собой усилие и вновь не возглавит современное музыкальное движение, то очень скоро заметит, что новое поколение композиторов, паразитирующее на его произведении, создаст лучшую музыку, чем он!»

К новому поколению некоторые музыкальные критики причислили Мориса Равеля. Ромен Роллан считал его даже большим дебюссистом, чем сам Дебюсси. Несмотря на то, что представитель нового поколения музыкантов был на 13 лет моложе, Дебюсси тоже кое-что перенял у него. Впрочем, автор знаменитого «Болеро» заявлял о своих правах на некоторые технические открытия, в частности на использование педали в композиции «Игра воды», опубликованной в 1902 году. Это новшество Дебюсси приписал себе. Оба музыканта имели общие источники вдохновения, например испанскую музыку. И оба вели сходные музыкальные поиски. Тем не менее по воле критиков, которые поддерживали то одного, то другого композитора, они были конкурентами. Чтобы сохранить собственный творческий почерк, они прервали всякое профессиональное общение. Раньше музыканты поддерживали между собой отношения, прибегая к посредничеству их общего друга Рикардо Виньеса. Несмотря на то, что Равель стремился утвердиться в музыкальном мире как композитор, он не скрывал своего восхищения старшим коллегой. Он подготовил оркестровку сюиты Дебюсси «Сарабанда», а совместно с Раулем Бардак переложил «Ноктюрны» для двух фортепиано и прелюдию «Послеполуденный отдых фавна». Но Дебюсси относился свысока к композитору, сочинившему «Естественные истории»: «Он не лишен таланта, но что меня

раздражает, так это его повадки фокусника или, что еще хуже, чародея-факира, который умеет одним мановением руки сделать так, чтобы вокруг стула выросли цветы…» (Из письма Дебюсси Луи Лалуа от 8 марта 1907 года.)

Дебюсси часто сравнивали с Полем Дюка. И это сравнение было в пользу последнего. В 1907 году Дюка имел большой успех с оперой «Ариана и Синяя Борода» на либретто все того же Метерлинка. Однако оба композитора были почти ровесниками, и даже если общались не так часто, как им хотелось бы, их давние дружеские связи выдержали испытание не только временем, но и сравнением. Дебюсси похвалил Дюка, хотя в глубине души у него были сомнения относительно его оперы. Он не высказывал никаких замечаний по поводу музыки своего друга. Однако были критики музыки Дебюсси, такие как, например, Пьер Лало, который написал в газете «Le Temps», что у оперы «Пеллеас и Мелизанда», несомненно, есть «изъяны, о которых никто не подозревает», в то время как опера «Ариана и Синяя Борода», напротив, произведение, по его мнению, не вызывающее никаких сомнений.

После того как мнения критиков по поводу симфонических эскизов «Море» разделились, Дебюсси, похоже, был приговорен навсегда оставаться автором оперы «Пеллеас и Мелизанда», а также прелюдии «Послеполуденный отдых фавна». Эти произведения Дебюсси — единственные, которые были признаны шедеврами как публикой, так и критикой. Однако композитор чувствовал себя заложником этих сочинений.

«Я сочинил “Пеллеаса и Мелизанду”. Ну и что? Пеллеас! Как же мне наскучил этот господин! Теперь я задаюсь вопросом, не буду ли я “переделывать” его до бесконечности. Мне бы этого совсем не хотелось. Вновь обратиться к этому произведению или же сочинить нечто похожее — смертельная скука. Мне надо идти дальше. В противном случае лучше заняться… сельским хозяйством», — сказал он Виктору Сегалену 8 октября 1907 года.

В конце июля, накануне отъезда в Пурвиль с Эммой и Шушу, скверное настроение, которое не оставляло Дебюсси при мысли, что ему предстоит поселиться в уродливой и некомфортабельной, по его мнению, гостинице, усугубилось еще и творческим кризисом.

Как всегда в подобных случаях, композитор взялся за переработку старых сочинений. У него была даже мысль переработать оркестровку «Блудного сына», а затем внести изменения в «Весенние хороводы», третью фортепианную пьесу из серии «Образы». Он закончил эту работу лишь в 1909 году.

Вюйермо был суров, но справедлив, когда упрекнул Дебюсси в том, что он вытаскивает свои работы со дна ящика письменного стола. Переработка старого произведения в ряде случаев была связана с желанием улучшить его, но иногда свидетельствовала о том, что композитор не способен создать что-то новое. Дебюсси и сам понимал, что живет не в согласии с музыкой, а в постоянном конфликте: «Надеюсь поработать в Пурвиле в свое удовольствие. Возможно, там я выйду из состояния войны между мной и музыкой. Когда то один, то другой, а то и оба одновременно требуют немедленной сатисфакции… Я работаю и… боюсь завтрашнего дня. Это неприятно, но не лишено некоторого интереса». (Из письма Дебюсси Луи Лалуа от 25 июля 1907 года.)

Дебюсси отправился в Нормандию лишь со смутной мыслью о создании «Тристана» на либретто Габриэля Мурейя, а в газетах уже появился анонс этого произведения… Композитор был возмущен до глубины души. Чтобы утратить вдохновение, Дебюсси было достаточно узнать, что от него ждут новых свершений. Тем более что в данном случае речь шла о произведении на тот же сюжет, что и у Вагнера! Это был настоящий вызов. Что же до совместного с Сегаленом проекта о жизни Будды — он тоже не состоялся. Дебюсси так и не написал ни одной ноты. «Мне неизвестна музыка, способная проникнуть на такую глубину… Я не говорю о том, что это невозможно, просто… это меня пугает», — написал он Сегалену 26 августа 1907 года, после того как прочитал либретто оперы.

Сегален тут же предложил ему сочинить музыку к опере «Король-Орфей». Этот замысел также остался лишь проектом. Тем не менее сюжет очень понравился Дебюсси. «Я точно вижу, что хочу положить на музыку… нечто великое… И это будет моим музыкальным завещанием», — заявил композитор в беседе с Виктором Сегаленом 10 октября 1907 года. Однако либретто показалось музыканту не только перегруженным, но и слишком красивым, чтобы написать к нему музыку. Кроме того, это предложение поступило в тот момент, когда Дебюсси терзали сомнения: он хотел двигаться вперед, но у него пропало вдохновение, он чувствовал, что выдохся как музыкант, не мог вырваться за пределы собственного музыкального мира. Дебюсси и Сегален были весьма требовательными к себе творческими личностями. И тот и другой увлекались восточной и полинезийской экзотикой, хотели проникнуть в ее тайну, не причиняя ей вреда. Однако у них был совершенно разный стиль, что значительно затрудняло их сотрудничество. Кроме того, Сегален только что закончил книгу «Незапамятное» и находился на новом этапе интеллектуальных поисков. Что касается Дебюсси,

то он уже думал о творческом завещании. Возможно, композитор сомневался в том, что сможет и дальше плодотворно работать в области оперной и оркестровой музыки. Похоже, он решил ограничиться лишь фортепианными сочинениями. И, наконец, Дебюсси был музыкантом-одиночкой. Он мог переложить литературный текст на музыку лишь в случае, если не был связан с его автором какими-либо отношениями. Поддерживая в течение долгого времени дружбу с Луисом, Дебюсси написал музыку лишь к «Песням Билитис», повинуясь спонтанному творческому порыву. Композитор высоко ценил Малларме, но при этом держался от него на расстоянии и встречался с ним крайне редко. Он не сблизился и с Метерлинком, и потому ссора из-за любовницы поэта немногое изменила. Сотрудничество с экстравагантным Габриеле д'Аннунцио[129], с которым Дебюсси не дружил, привело к сочинению произведения, написанного на скорую руку.

1908 год не внес в репертуар композитора новых произведений. Зато в его творческую биографию была вписана новая страница. Дебюсси начал выступать в качестве дирижера при исполнении его произведений. «Только автор может почувствовать душу собственной музыки… Когда это "звучит" очень хорошо, кажется, что ты и сам уже стал музыкальным инструментом, зазвучащим по воле маленькой дирижерской палочки», — писал Дебюсси Виктору Сегалену 15 января 1908 года.

В последующие годы Дебюсси не раз вставал за дирижерский пульт, когда оркестр исполнял его произведения. Это был источник дохода, которым ему нельзя было пренебрегать по причине многочисленных долгов. К тому же у дирижера была возможность лучше контролировать исполнение сочинений и пытаться приблизиться к совершенству. Оборотной стороной медали было то, что это обязывало его изменить привычный уклад жизни. В итоге подобная деятельность подтачивала его силы и здоровье. Хотя он болел с 1909 года неизлечимой формой рака, многочисленные гастрольные поездки, которые он осуществлял на протяжении оставшихся семи лет жизни, возможно, укоротили его дни.

Дебюсси не забыл, как на концертах Ламурё в 1905 году его произведению «Море» был оказан весьма холодный прием. И, помня об этом, согласился встать за дирижерский пульт во время репетиции концерта Колонна, поскольку коллектив оркестра, как ему показалось, находился в самом плачевном состоянии. Его произведение было исполнено 16 и 26 января. Своим появлением за дирижерским пультом Дебюсси наделал много шума. Успех

был ошеломительным еще и потому, что Дебюсси дирижировал оркестром.

Вилли описывал этот музыкальный вечер даже в излишне восторженных тонах:

«В течение невозможно долгого времени раздавались радостные возгласы восторженной публики, отбивавшей себе ладони в порыве невероятного энтузиазма. Чтобы удовлетворить требования безумных меломанов, нам пришлось вернуть Дебюсси с лестницы, на которую уже ступила нога триумфатора, после того как тот накинул пальто и нацепил на голову шляпу. И в столь экстравагантном одеянии ему пришлось играть роль увенчанного лаврами античного героя».

В газете «Фигаро» 20 января 1908 года был опубликован более реалистичный отзыв:

«Публика оказала ему неоднозначный прием. Это можно было бы квалифицировать как “сюрприз” композиции “Море” господина Дебюсси. Есть чему удивляться. Почему публика, снисходительная ко всяким “резкостям и суровостям” одних композиторов, не торопится восторгаться приятной и изысканной музыкой других? Господин Дебюсси встал в первый раз за дирижерский пульт. Я не скажу вам, будет ли он также хорошо дирижировать оркестром, если станут исполнять не его произведение. Я не знаю ответа на этот вопрос. Однако он дирижировал оркестром, исполняющим “Море”, на таком высоком уровне, о котором можно только мечтать. Его музыкальность проявлялась в каждом сыгранном аккорде. И море обаяния».

Газета «Менестрель» 25 января дала положительную оценку дирижерскому дебюту Дебюсси, но не воздала должное исполненному произведению:

«Мы можем надеяться, что господин Дебюсси, поскольку он вошел в тот возраст, когда достигается вершина зрелости, очень скоро сможет представить нам окончательный и полный результат своей, если можно так выразиться, “шедевральной” деятельности. Это первое исполнение композиции “Море”, когда за дирижерским пультом был сам автор. Следует признать, что проделана большая работа над окончательной доработкой произведения, которое стало еще прекраснее и интереснее. Публика наградила композитора бурными овациями. Возможно, его поклонники немного переусердствовали, поскольку аплодисментами выражали протест против отдельных свистков, раздававшихся во время исполнения “Моря”».

Среди тех, кто освистывал автора, был слушатель, который громко воскликнул: «У меня морская болезнь!» Что касается

самого Дебюсси, то он резюмировал первый вечер, когда предстал перед публикой в новом качестве, следующими словами: «Любопытно, что подбор и соединение звуков в самом гармоничном сочетании напоминают крики животных и вопли душевнобольных! От этого становишься похожим на кукловода или же на акробата, которому удалось совершить опасный трюк». (Из письма Дебюсси Полю Дюка от 22 января 1908 года.)

1 февраля в Лондоне Дебюсси продолжил делать первые шаги на новом поприще. В этот раз он опять дирижировал симфоническими эскизами «Море», а также прелюдией «Послеполуденный отдых фавна». И вновь сорвал аплодисменты слушателей. «Английская публика обладает одним замечательным качеством: она уважительна и внимательна», — сказал Дебюсси в интервью Мишелю Кальвокоресси в июне 1914 года. Ему уже довелось однажды наблюдать, какой хороший прием оказывают его «Пеллеасу и Мелизанде» по другую сторону Ла-Манша.

Постановка его оперы в немецких городах — Франкфурте, Мюнхене, Берлине, напротив, была принята прохладно, если не сказать враждебно. Ему также не удалось покорить Нью-Йорк. В театре Ла Скала оркестром дирижировал знаменитый Артуро Тосканини, но это не помешало повториться истории, что произошла с постановкой «Пеллеаса и Мелизанды» в Париже в 1902 году.

В 1906 году произведения Дебюсси приобрели международную известность, что позволило композитору встретиться с Джакомо Пуччини, который восхищался «Пеллеасом и Мелизандой», а также с Рихардом Штраусом. Последний был равнодушен к новой французской музыке, как, впрочем, и Дебюсси нисколько не интересовался музыкой Штрауса. В Мадриде Мануэль де Фалья[130] переложил для фортепиано «Два танца» для хроматической арфы, сочиненные в 1904 году. Испанский музыкант говорил, что восхищался музыкой Дебюсси еще до того, как встретился с ним в Париже, куда переехал в 1907 году.

Спустя несколько лет Мануэль де Фалья вернулся к вопросу о влиянии испанской музыки на творчество Дебюсси. Еще с романтической эпохи испанская тема была модной в искусстве. Так же как Бизе, Шабрие, Равель, Дебюсси использовал в своих сочинениях испанские мотивы, например, в «Прелюдии» (вторая тетрадь, № 3) порой слышатся звуки кастаньет. Однако больше всего испанское влияние заметно в таких его произведениях, как «Иберия», «Вечер в Гранаде», «Прерванная серенада». Мануэль де Фалья слышал андалузское звучание и в других произведениях

французского композитора. Это не было связано с какими-то определенными воспоминаниями, поскольку Дебюсси не был в Испании. Впечатления об этой стране у него сложились благодаря богатому творческому воображению. «Проникнувшись испанским музыкальным языком, Дебюсси сочинял спонтанно, в порыве творческого вдохновения и, я бы сказал, неосознанно. И это была настоящая испанская музыка. Ему, совсем не знавшему Испании, могли бы позавидовать многие композиторы, которые были очень близко знакомы с этой страной!» — говорил Мануэль де Фалья.

21 февраля была наконец закончена вторая серия пьес для фортепиано «Образы». Она была сыграна Рикардо Виньесом, которому Дебюсси посвятил музыкальную пьесу «Золотые рыбки». Это произведение композитор сочинил, вдохновившись японским панно, покрытым черным лаком, инкрустированным золотом и перламутром, которое висело в его кабинете. Новые творческие поиски композитора в области фортепианной музыки не пришлись по вкусу ни музыкальной общественности, ни критикам, обычно благосклонно относившимся к произведениям Дебюсси. Между тем, видя реакцию слушателей, которые ожидали, что он вот-вот сочинит шедевр, а также тех, кто сожалел о том, что он постоянно экспериментировал, композитор мог задаться вопросом, какой путь ему выбрать.

Дебюсси сочинил пять пьес для фортепиано, объединенных названием «Детский уголок». К ним добавилась уже написанная ранее «Серенада для куклы», которую он сочинил, вдохновившись играми дочери Клод Эммы. Композитор назвал свое сочинение по-английски («Children's Corner») в знак уважения к Англии и английскому языку, которым он, впрочем, не владел, а также к гувернантке своей дочери. Вот какое посвящение сделал Дебюсси на партитуре этого произведения: «Дорогой малышке Шушу от ее отца, который просит прощения за все то, что он сочинит позднее». В 1908 году «Детский уголок» был единственным новым произведением композитора. Дебюсси весь год провел в творческих поисках. Кроме того, он работал над уже начатыми сочинениями, которые в большинстве своем так и остались незаконченными. Композитор хотел также вернуться к оперной музыке, однако совсем в другом музыкальном ключе. Он продолжал работать над оперой «Черт на колокольне», а затем увлекся сочинением музыки к опере «Падение дома Ашеров». Дебюсси по-прежнему привлекало литературное наследие Эдгара По, но ему не удавалось выразить в музыке атмосферу произведений писателя. Он и сам понимал, что переложение на музыкальный язык произведений Эдгара По относится к области экспериментов. «Я думаю, что мне никогда не удастся довести до

конца хотя бы одно из этих произведений. Я пишу для собственного удовольствия, а нетерпение других меня нисколько не волнует», — признался он директору Метрополитен-оперы в Нью-Йорке Джулио Гатти-Казацца[131], которому уступил права на эти произведения. Композитор получил аванс две тысячи франков. Возможно, при этом он испытывал некоторые угрызения совести.

Пять лет сомнений и поисков, признания в музыкальном мире, но также и суровой критики, сентиментальных потрясений и изменений в личной жизни — это были годы, прошедшие после того, как он сочинил музыку к опере «Пеллеас и Мелизанда». Без них никогда бы не наступил период творческой зрелости Дебюсси.

ПОД ГНЕТОМ НЕИЗЛЕЧИМОЙ БОЛЕЗНИ. 1909-1912

Музыка порой причиняет зло даже тем, кто ее любит!

Из письма Дебюсси Артуру Гартману.

15 сентября 1910 года

Широкоплечий 45-летний мужчина. Немного толстощекий, с довольно крупными чертами лица. У него темные, глубоко посаженные глаза. Он отнюдь не лишен чувства юмора. На его лоб мыслителя падает прядь густых вьющихся черных волос. У него курчавая борода цвета воронова крыла, а пышные усы тенью нависают над пухлыми, но изящно очерченными губами. Он похож на мушкетера времен Людовика XIII или на одного из жизнерадостных голландских здоровяков, изображенных на полотнах художника Франса Халса.

Так выглядел Дебюсси в 1909 году по описанию английского журналиста. Он сохранил внешность молодого лауреата Римской премии, который по прошествии времени состоялся как музыкант.

В том же году у него появились первые симптомы рака, который впоследствии унесет его в могилу. Все началось с болей и кровотечения. «Вот уже два дня, как я продолжаю жестоко страдать. Я держусь только на наркотических средствах — морфии, кокаине и прочих замечательных снадобьях. В результате их употребления у меня наступает полное отупение», — писал Дебюсси Жаку Дюрану 5 февраля 1909 года.

Дебюсси с головой уходит в работу. Он ведет уединенный образ жизни. Возможно, он чувствует, что ему отпущено совсем немного времени. Он трудится вовсе не для того, чтобы передать партитуру своему издателю. Его цель состоит в том, чтобы продолжить музыкальные эксперименты. В конце февраля, когда Дебюсси находился в Лондоне, где дирижировал оркестром, исполнявшим прелюдию «Послеполуденный отдых фавна» и «Ноктюрны», его самочувствие заметно ухудши лось. Несмотря на временное улучшение состояния здоровья, болезнь, о природе которой Дебюсси еще не догадывался, вынудила его отменить концерты в Эдинбурге и Манчестере.

Одновременно с новой для него дирижерской деятельностью, обязывавшей уделять много времени репетициям и гастрольным

поездкам, Дебюсси продолжал трудиться над оркестровкой третьей серии музыкальных пьес «Образы». 13 января он объявил Эдуару Колонну, что работа почти закончена. Однако завершенным произведением можно было считать лишь музыкальную пьесу «Иберия», в то время как такие произведения, как «Жиги» и «Весенние хороводы», композитор продолжал дорабатывать. Он закончил эти работы лишь в 1910 и 1911 годах. Дебюсси вновь взялся за «Тристана» и «Падение дома Ашеров». Композитор редко навсегда отказывался от какого-либо проекта. Он годами вынашивал замысел, делал несколько музыкальных набросков, словно вел рабочий дневник. Его долгие размышления над тем, как довести до совершенства то или иное произведение, воспринимались публикой и критикой как неспособность сочинить что-то новое. Довольно много произведений, так и оставшихся на стадии проекта, были объявлены почти законченными либо самим композитором, либо составителями концертных программ, либо журналистами. Период творческого подъема и всплеска работоспособности чередовался с моментами невероятной усталости и спада, что объяснялось новыми творческими замыслами, которые не имели практического воплощения в виде законченных музыкальных произведений. Вдобавок к этому композитору пришлось бороться с физическими страданиями:

«Не стоит говорить, что я нахожусь в таком умонастроении, когда предпочтительнее лежать губкой на дне моря или стоять на камине в виде китайской вазы. Иными словами, быть всем, чем угодно, только не мыслящим человеком. Я похож на механизм, неподвластный человеческой воле, который работает, когда захочет… Вы отдаете приказы тому, кто вам не подчиняется. И этот кто-то — вы сами! Как тяжело признаться в том, что ты — идиот. Это такое же грустное зрелище, как карусель с ее деревянными лошадками, на которой больше никто не катается под музыку.

Может быть, это и есть кара небесная, настигающая тех, кто слишком увлечен своими идеями, а также тех, кто настойчиво преследует одну-единственную цель… Вот откуда “навязчивая идея”… как предвестник безумия». (Из письма Дебюсси Андре Капле от 24 июля 1909 года.)

Помимо работы над собственными проектами, Дебюсси рассматривал поступавшие ему предложения. Он не мог от казать себе в удовольствии познакомиться с ними с целью возможного использования для сочинения собственных музыкальных произведений. Весной 1909 года в Париже выступала труппа «Русский балет Дягилева». Дебюсси нисколько не впечатлило

выступление Вацлава Нижинского, главного танцовщика балетной труппы. Композитор отдавал предпочтение танцовщицам варьете «Фоли Бержер»[132]! Тем не менее композитор дал согласие написать музыку к будущему сезону «Русского балета Дягилева». Действие должно было происходить в Венеции в XVIII веке. Дебюсси уже подготовил сценарий представления под названием «Маски и Бергамаски», а затем отказался от проекта. Можно спросить — почему? В который раз Дебюсси посвятил время проекту, весьма далекому от его творческих принципов. Он не испытывал особого восторга от комедии дель арте[133]. Нельзя сказать, что артисты русского балета, которые должны были выступить в этой постановке, отвечали его эстетическим идеалам.

Эта история едва не поссорила его с Луи Лалуа, поскольку тот должен был написать текст, а Дебюсси сочинить музыку. Композитор оправдывался как мог. Он обещал Луи Лалуа принять участие в проекте. Их отношения наладились после того, как в июле 1909 года вышла из печати первая биография композитора, написанная Лалуа.

В самом деле, это была первая официальная биография музыканта на французском языке. Весьма хвалебный текст уравновешивал нападки, которым подвергался Дебюсси со стороны журналистов, не всегда разбиравшихся в музыке, но мнивших себя большими знатоками… Музыкальные обозреватели, озабоченные более всего тем, чтобы заявить о себе и вызвать полемику, такие как Жан Лорен с его «Пеллеастами» в 1904 году или же Рафаэль Кор, опубликовавший в октябре 1909 года в журнале «Revue du temps present» статью под названием «Господин Клод Дебюсси и современный снобизм», в которой вновь привел аргументы критиков музыканта и решил полемизировать с почитателями Дебюсси:

«Эту музыку, которую можно воспринимать только мельком в виде исключения, похоже, принимают за проявление реформаторского идеала, считая искусством будущего. И речь идет о музыке, далекой от идеала! Отдавая дань моде, композитор самым нелепым образом приносит в жертву все шедевры прошлого.

Эта музыка — поток звуков, медленный и монотонный. Это нечто бесформенное и аморфное. Поначалу слушатели клюют на эту удочку. Всех привлекает и завораживает новизна. Это действует как наркотик… Однако вскоре первое впечатление сменяется удивлением. Откровение, повторенное бесконечное число раз, становится навязчивой идеей. Это уже за гранью самой отупляющей монотонности…»

Этот памфлет стал поводом для проведения журналом «Обозрение» опроса общественного мнения. Самым разным людям предлагалось ответить на вопрос, какое место, по их мнению, занимает Дебюсси в музыкальной жизни Франции. Вспомнив о совете, который в 1904 году дал ему Луис, Дебюсси проигнорировал новую атаку своих оппонентов на его творчество. Он сделал вид, что ничего не знает о том, как ответили на вопросы анкеты 30 человек. Подобные опросы, пусть даже недоброжелательные, свидетельствовали о том, что Дебюсси к тому времени уже можно было назвать выдающимся французским музыкантом. Он был первым среди композиторов-новаторов на радость одним и назло другим.

1909 год ознаменовался очередным обращением Дебюсси к фортепианной музыке. Он сочинил для Независимого музыкального общества музыкальную пьесу «Посвящение Гайдну» по случаю столетия со дня смерти композитора. В том же году закончил первую тетрадь «Прелюдий» для фортепиано, в которой были представлены музыкальные произведения, впоследствии вошедшие в репертуар многих исполнителей классической фортепианной музыки: «Дельфийские танцовщицы», «Девушка с волосами цвета льна», «Затонувший собор». В 1909 году Дебюсси также сочинил пьесу для фортепиано «Маленький негр», которая была опубликована издательством Ледюка в пособии по игре на фортепиано. Эта довольно легкая для исполнения пьеса была написана в порыве такого же вдохновения, что и «Кукольный кекуок» — последняя музыкальная пьеса из цикла «Детский уголок». «Маленький негр» и «Кукольный кекуок» были навеяны музыкой американских негров, которую можно было услышать в мюзик-холлах. Ритмичная, быстрая, акцентированная музыка заметно отличалась от большинства сочинений Дебюсси, что свидетельствовало о его интересе ко всем музыкальным формам, в частности к народной музыке. Композитор высоко ценил ее спонтанность. В период между декабрем 1909-го и февралем 1910 года Дебюсси сочинил 12 прелюдий с легкостью, о которой он и не мечтал, когда работал, следуя привычным для него музыкальным формам. Похоже, что фортепиано было единственным музыкальным инструментом, для игры на котором у него еще хватало творческого вдохновения. «Прелюдии» для фортепиано он уступил издательскому дому Дюрана за семь тысяч франков. 25 мая 1910 года Дебюсси исполнил четыре прелюдии из этого цикла для Независимого музыкального общества, представлявшего собой новое содружество молодых музыкантов, большинство которых были бывшими учениками Габриэля Форе.

Продолжая работать в том же ускоренном темпе, Дебюсси в 1910 году сочинил «Три баллады на слова Франсуа Вийона» для голоса и фортепиано, затем вальс «Более чем медленный» — также для фортепиано. Вдобавок к этим произведениям он написал «Маленькую пьесу» для кларнета и фортепиано, которая, так же как «Рапсодия для кларнета», была включена в конкурсную программу консерватории под руководством Форе. Для Эммы композитор написал два романса на стихи Тристана Л'Эрмита[134]. Эти произведения вместе с сочиненным в 1904 году романсом получили название «Прогулка двух влюбленных». 1910 год ознаменовался публичным исполнением «Иберии» и «Весенних хороводов». Вторая серия фортепианных пьес «Образы» была исполнена на концертах Колонна оркестром, которым дирижировал Габриэль Пьерне. Третья серия фортепианных пьес «Образы» была представлена широкой публике на концертах Дюрана 2 марта в концертном зале Гаво[135]. Оркестром дирижировал сам Дебюсси. Во время концертов, организованных издателем, исполнялись вокальное музыкальное произведение «Фонтан» (23 февраля) и симфонические эскизы «Море» (9 марта).

У композитора, как всегда, нашлись недоброжелатели, хулившие его произведения. И все же он получил немало положительных отзывов от критиков, которые уже оценили по достоинству оперу «Пеллеас и Мелизанда». В то же время критики были разочарованы последними сочинениями Дебюсси. Речь идет о Гастоне Карро, Жане Марнольде, а также об Альфреде Брюно из газеты «Менестрель». Некоторые критики сравнивали последние сочинения композитора с более ранними произведениями и высказывались далеко не в пользу первых. «"Весенние хороводы", "Море" могли понравиться лишь его незадачливым почитателям. Это весьма посредственные произведения… Хочется отрешиться от них и вновь помечтать под музыку "Ноктюрнов"», — писал 1 апреля 1910 года один из критиков. Найдется немного музыкантов, которые способны получать столь противоположные оценки своего творчества. Оппоненты композитора всегда слышали одну и ту же музыку. Они называли ее слабой, малогармоничной и невнятной. В то же время поклонники композитора делали вывод, что он останавливается в своем творчестве на достигнутом. Наконец, большинство критиков слышали одну и ту же музыку по-разному. Например, если какое-то произведение нравилось одним, то оно же могло совершенно не нравиться другим. И нельзя было понять приводимые ими аргументы. Похоже, что критики воспринимали музыку, повинуясь сиюминутным впечатлениям, независимо от своих эстетических вкусов и пристрастий.

Параллельно со столь неоднозначным приемом его сочинений Дебюсси продолжал заявлять о себе в музыкальном мире. Порой это происходило благодаря известным исполнителям. Так, Густав Малер[136] дирижировал в Нью-Йорке «Ноктюрнами» и прелюдией «Послеполуденный отдых фавна» в феврале и марте 1910 года, а 15 ноября того же года — «Весенними хороводами». Музыканты познакомились в апреле того же года на приеме, который давался в честь Малера, приехавшего в Париж, чтобы дирижировать оркестром, исполнявшим его Симфонию № 2. Свидетели этой мимолетной встречи двух имевших мало общего музыкантов, к сожалению, не оставили воспоминаний.

Несмотря на то, что договоры с издательским домом Дюрана заключались на более крупные суммы, чем вначале, и что музыка Дебюсси получила широкое признание, композитору никак не удавалось вести роскошный образ жизни, к которому он привык, и не делать долгов. Здоровье Эммы внушало ему большие опасения, поскольку ее беспокоили печеночные колики. К тому же физическое состояние самого Дебюсси ухудшалось с каждым днем. Ко всему этому добавились финансовые заботы и творческие муки композитора, «загибающегося на заводах Небытия», — фраза, которую он любил повторять.

1910 год был также отмечен кризисом, который переживал музыкант в браке с Эммой. Вспыльчивый и неуживчивый, Дебюсси в первую очередь сам страдал от своего характера и потому приходил к мысли, что творческая личность не создана для семейных отношений и проживания супругов под одной крышей. Несмотря на все музыкальные качества Эммы и ее уважение к работе мэтра, как она называла его в письмах своим друзьям, несмотря на подраставшую дочь, встал вопрос о разводе. В своей переписке Дебюсси лишь вскользь упоминает о семейных неурядицах наряду с терзавшими его творческими муками, ухудшающимся здоровьем и огромными долгами. Связав себя узами брака, он был вынужден вести размеренный образ жизни со светской женщиной, которая возомнила себя настоятельницей дебюссистского храма, на что жаловались некоторые друзья композитора.

«Творческая личность является по определению человеком, привыкшим мечтать. Он живет в вымышленном мире… Возможно ли, чтобы он знал, как ему приспособиться к повседневной действительности, скрупулезному соблюдению определенных правил поведения, законов и к прочим барьерам, воздвигаемым обществом лицемеров и лжецов», — писал Дебюсси Жаку Дюрану 8 июля.

«Я нахожусь в самом отвратительном расположении духа. Ничто меня не радует. Речь идет о том, что с каждым днем мне становится хуже и хуже», — жаловался он Луи Лалуа в письме от 24 августа.

На протяжении всей своей жизни Дебюсси не раз переживал моральный кризис. Однако в 1910 году кризис поразил уже далеко не молодого и к тому же больного человека. Порой композитор чувствовал себя в своей музыке в полной изоляции. В то же время он никак не мог вырваться на свободу, что крайне раздражало его. Человек, который совершил переворот в музыкальной жизни Франции, бежал от славы из опасения, что его произведение может попасть неизвестно в какие руки. Летом того же года композитор вернулся к работе над оперой «Падение дома Ашеров» по произведению Эдгара По, которое завораживало композитора и в то же время вызывало беспокойство, словно этот дом представлял опасность для его собственного семейного очага. «Этот дом не имеет ничего общего с санаторием. Порой я выхожу из него в таком состоянии, будто мои нервы натянуты как скрипичные струны», — писал Дебюсси Жаку Дюрану 15 июля.

Осенью 1910 года Клод и Эмма на время забыли о разводе. Их сблизила смерть Мануэля Дебюсси, скончавшегося 28 октября. Начали поступать деньги за произведения, что немного приободрило композитора, поскольку появилась возможность погасить часть долгов. Канадская балерина Мод Аллан[137] заказала музыку к балету на сюжет египетской легенды под названием «Камма». В договоре фигурировала сумма десять тысяч франков, выплаченная в день его подписания — 30 сентября. Дебюсси переложил балет для оркестрового исполнения в 1911 году, а в следующем году создал его сокращенный вариант для фортепиано. Композитор выполнил условия договора, но поссорился с балериной, которая захотела изменить сценарий.

«Недопустимо, что она может высказывать столь неправомерные суждения, притом тоном, едва ли подходящим для сапожника, который не совсем понял ее заказ.

Возможно, что я недостаточно силен в философии, ибо признаюсь, что меня тошнит от этих споров… Случилось так, что эта особа приводит в оправдание своих слов такие аргументы, что какой-нибудь негр сумел бы найти лучше. Мне все же удалось, не знаю, с помощью какого доброго гения написать музыку. И вот эта девица, которая преподает мне урок эстетики, смеет мне говорить о своем вкусе и вкусе англичан. И все это не лезет ни в какие ворота. Мне остается только заплакать или же, что еще лучше, закатить ей оплеуху!» — писал Дебюсси Жаку Дюрану 12 сентября 1912 года.

В итоге оркестровка была завершена согласно пожеланиям Мод Аллан бывшим учеником Форе Шарлем Кекленом[138]. Дебюсси отказался от участия в создании произведения, чья концепция не соответствовала его принципам.

В конце ноября Дебюсси отправился в недельную гастрольную поездку, что позволило ему «бороться с наступающей “нищетой”», как писал он жене из Вены 30 ноября 1910 года. В Вене и Будапеште он дирижировал многими своими произведениями. Во время этой поездки он посылал Эмме и дочери нежные письма. Короткая разлука способствовала укреплению семейных отношений. Кризис в их отношениях заставил супругов понять, что, разлучившись, они будут страдать еще больше, чем проживая под одной крышей. Перфекционист Дебюсси наконец признал, что концерт в Вене по-настоящему удался. Исполнение «Иберии» он назвал блестящим. Композитор воспользовался пребыванием в Будапеште, чтобы послушать цыганскую музыку. Он нашел ее восхитительной, в особенности его покорил музыкант, игравший на цимбалах. Он включил этот струнный инструмент в оркестровую версию вальса «Более чем медленный». Он заказал партитуру народной музыки. Прием, который ему устроила венская и венгерская публика, а также высокий профессионализм музыкальных исполнителей очаровали Дебюсси. Он вернулся в Париж 6 декабря в гораздо лучшем настроении, чем после гастролей в Лондоне и Брюсселе.

В конце того же года Дебюсси познакомился с Габриеле д’Аннунцио, который по совету графа Робера де Монтескью[139] решил поработать вместе с композитором. Итальянский писатель в то время проживал в Аркашоне, здесь он скрывался от своих кредиторов. Вскоре, не успев вернуться с гастролей, Дебюсси дал согласие написать музыку к мистерии «Мученичество святого Себастьяна», четырехактной драме д’Аннунцио. Композитор подписал договор с обществом «Габриэль Астрюк и Ко», отвечавшим за проведение оперного сезона в театре Шатле. Дебюсси обязался сочинить музыку для постановки спектакля в конце мая 1911 года и получил в качестве аванса восемь тысяч франков. К этой сумме еще должны были добавиться 12 тысяч франков, когда завершится постановка танцев, а также треть сборов. Предполагалось, что выбранная писателем балерина Ида Рубинштейн[140] выступит в роли святого Себастьяна. Дебюсси не всегда заканчивал и собственные проекты. Теперь же у него не было свободы выбора. Повторялась история с Мод Аллан, поскольку он взял на себя обязательство сочинить музыку на текст, с которым еще не был знаком. Денежный аванс оказался самым веским аргументом. Вскоре

писатель начал высылать ему рукопись драмы часть за частью. Дебюсси взялся за сочинение музыки как простой «поденщик» (письмо Жаку Дюрану от 12 февраля 1911 года.) Он отдавал себе отчет, что на этот раз не может позволить себе не выполнить условия договора. Между тем Дебюсси оценил по достоинству драму итальянского автора и направил всю свою энергию на сочинение музыки в рекордные сроки. «Эта важная работа… была получена в результате “заказа”. Однако сюжет оказался такого качества, что композитору не пришлось принуждать себя, чтобы написать музыку», — вспоминал Эмиль Вюйермо. 11 февраля Дебюсси в одном интервью давал следующее объяснение: «Сюжет “Мученичества святого Себастьяна” особенно покорил меня тем, что в нем сочетается напряженная жизнь с христианской верой. К несчастью, меня торопит время. По-настоящему мне надо было бы на протяжении нескольких месяцев сосредоточенно работать, чтобы сочинить музыку, адекватную изысканной драматической мистерии д’Аннунцио». Композитор, как это вошло у него в привычку, предварительно исполнял созданное им произведение в присутствии близких ему людей, в частности Жака Дюрана, который вспоминал: «Дебюсси пускал слезы, сидя за фортепиано, в то время как я делал то же самое, расположившись в кресле. В свою игру он вложил столько чувств, что они полностью завладели им, точно так же как и его слушателем».

По сравнению с обычными трудностями, которые испытывал Дебюсси во время творческого процесса, драматическое произведение под названием «Мученичество святого Себастьяна» оказалось настоящим чудом. Постановка была роскошной. Вместе с танцовщиками и оркестрантами в спектакле было задействовано не менее пятисот человек. Музыка еще не была написана до конца, а репетиции уже шли полным ходом. Премьера была назначена на 20 мая. Предусматривалось, что будет дано десять представлений:

«Большинство музыкантов делали вид, что рассматривают эту музыку как приличествующее случаю произведение, сочиненное на скорую руку, чтобы удовлетворить неуемные запросы и капризы госпожи Иды Рубинштейн и Габриэля Астрюка. Таким образом, подразумевалось, что это произведение не должно приниматься слишком всерьез.

Между тем страница за страницей ноты стопкой складывались на наших пюпитрах. Мистицизм и сложность этой музыки наполняли сердца исполнителей чем-то похожим на священный ужас, — вспоминал Эмиль Вюйермо. — Музыка игралась музыкантами с удивительной эмоциональностью и религиозным пафосом. Исполнение было безупречным. И сам

композитор, больше всего на свете боявшийся показаться слишком чувствительным и сентиментальным, этот ироничный скептик, насмешник, не смог на этот раз сохранить свойственное ему хладнокровие. Он плакал как дитя. Безусловно, это была исключительная минута, единственная за всю его творческую жизнь». Репетиция по-итальянски, которая, как предполагал композитор, предвещала катастрофу, обернулась для него большим сюрпризом.

При постановке на сцене мистерии возникло много проблем. Порой музыка не совпадала с замыслом режиссера-постановщика. Вот что вспоминал Эмиль Вюйермо:

«Одна из наших хористок, сопрано, неожиданно оказалась среди хора басов, в то время как контральто занял место, предназначенное для тенора. Попробуйте не сфальшивить в таких условиях. Чтобы спасти положение, мы с Шадейном надели широкие плащи с низко опущенными капюшонами и смешались с хористами на сцене прямо во время действия, чтобы по мочь нашим растерявшимся исполнителям. Мы, с ловкостью передвигаясь между ними, приходили на выручку то одной оторопевшей хористке, шепчя на ухо спасительное “ля”, то, как суфлеры, подсказывали изгнаннику, готовому идти ко дну в своем величественном одиночестве, как взять нужную ноту».

Наконец, за три дня до премьеры спектакля, французского композитора и итальянского писателя обязали публично поклясться, что «Мученичество святого Себастьяна» «глубоко религиозное произведение… и музыкальное прославление не только подвига Христа, но и всех героев христианского мира». Римская церковь наложила запрет на все произведения, принадлежавшие перу д’Аннунцио. Архиепископство Парижа не могло остаться в стороне, когда получило известие из Рима о готовящейся постановке «Мученичества святого Себастьяна». Дебюсси и д’Аннунцио пришлось принести клятву, что они и в мыслях не держали ничего против Христа. Вот как Дебюсси оправдывал религиозный характер своего нового произведения:

«Мне не хочется читать вам проповедь. Даже если я не являюсь верующим католиком или просто верующим, мне не понадобилось бы больших усилий, чтобы подняться до такого же мистицизма, которым пронизана драма поэта…

Уверяю вас, что я пишу музыку так, словно она заказана для церковного исполнения. Ортодоксальную ли веру исповедует моя музыка? Я не знаю. Это моя и только моя вера, музыку которой я пытаюсь со всей искренностью передать».

Скандала так и не произошло. Однако критики и большинство зрителей нашли драму скучной и затянутой. Музыка

Дебюсси, сопровождавшая театральное действо более четырех часов, заслужила скорее хвалебные отзывы, чем не мог похвастаться автор слов д'Аннунцио. Критики подчеркивали отсутствие гармонии между мучительной драмой и слишком сдержанной музыкой. Альфред Брюно восхищался музыкой спектакля на страницах «Le Matin», так же как Гастон Карро в «La Liberté», а Поль Жан Туле написал в журнале «Revue critique des ideés et des livres», что драма итальянского писателя наводит тоску и лишена эстетики. Дебюсси, бесспорно, приложил немало усилий, чтобы написать музыку к мистерии, но, несмотря на положительные отзывы его современников, это произведение считается в наши дни второстепенным в творческом наследии композитора. В музыкальные произведения, написанные на заказ, которые последние годы своей жизни чаще всего на скорую руку сочинял Дебюсси, он не вкладывал душу, что отличало их от творений, создаваемых по велению души. Семейные заботы, ухудшавшееся здоровье, положение в музыкальном сообществе не позволяли композитору сохранять прежнюю непримиримость и бескомпромиссность, свойственную ему в годы богемной молодости.

19 июня Дебюсси вместе с супругой и дочерью отправился в Турин, положительно ответив на приглашение дирижировать оркестром на концерте, организованном по случаю проведения Международной выставки. К тому же он хотел повидаться с Венсаном д'Энди и Тосканини.

И снова в который раз в письме Жаку Дюрану композитор жаловался на оркестрантов:

«Мне устроили собачью жизнь! Шесть часов репетиций в день — разве это не вызовет у кого угодно ненависть к любой музыке, даже к собственным сочинениям! К тому же если бы вы только знали, насколько заметно, что музыка Клода Дебюсси глубоко безразлична исполнителям. При первой возможности оркестранты с радостью вернутся к произведениям Пуччини, Верди и других композиторов, которых предпочитают итальянцы».

Дебюсси был несправедлив в своих суждениях об итальянских музыкантах. 28 и 29 сентября оркестром дирижировал Тосканини. Три симфонических эскиза «Море» имели большой успех у публики. Затем 10 октября под руководством д'Энди были исполнены «Облака» и «Празднества». Однако Дебюсси с его придирчивым характером и высокой требовательностью к музыкантам видел лишь оборотную сторону медали, несмотря даже на соображения финансового порядка. Вот что писал композитор Дюрану 26 августа о постановке «Пеллеаса и

Мелизанды» в Каннах: «Глупо ставить подобные спектакли, когда все делается на потребу людей с улицы». Напряженная концертная деятельность на протяжении многих месяцев подточила и без того плохое здоровье Дебюсси. Выступления не принесли ему больших денег, чтобы он мог расплатиться с долгами. К тому же у него опять возникли семейные неурядицы. «В июле опять гора счетов от владельца дома, а также ворох домашних забот и проблем, с которыми приходится сталкиваться каждый год с завидной регулярностью! Это выводит из душевного равновесия, расшатывает нервы. Не зная, что еще можно предпринять, мы начинаем обмениваться упреками и колкостями, решая вопросы, совершенно не связанные с создавшейся ситуацией…» — писал Дебюсси Жаку Дюрану 19 июля 1911 года. Жак Дюран выдал композитору аванс в размере трех тысяч франков за оркестровку «Рапсодии для кларнета», чтобы он мог отправиться на отдых в Ульгат. Пребывание композитора на берегу Ла-Манша не принесло положительного результата. Дебюсси и раньше не любил жить в гостиницах. К тому же ему не удавалось сосредоточиться на работе, поскольку в номере не было большого письменного стола. И только в последние дни отдыха, проведенные в нормандской деревне, настроение музыканта улучшилось. Что же касалось финансовых проблем, то они никуда от него не делись. В 1912 году Дебюсси попросил Луи Лалуа найти для него кредитора, способного дать ему в долг 20 тысяч франков.

В середине ноября Дебюсси пришлось отказаться от приглашения выступить в Бостоне за дирижерским пультом во время представления «Пеллеаса и Мелизанды». Эмма была против этой поездки. Она не захотела ни сопровождать его, ни отпускать одного. Дебюсси был очень расстроен. Он возлагал большие надежды на эту долгожданную для него постановку. Весьма возможно, что он, как обычно, не был бы удовлетворен работой Бостонского оркестра. В любом случае композитор провел последние дни этого нелегкого для него года в самом мрачном расположении духа. Дебюсси без всякого энтузиазма взялся за работу над музыкой к балету «Камма», которую не теряла надежды получить от него Мод Аллан. К тому же у него были две начатые работы по произведениям Эдгара По, где «все было темным и мрачным, как подземелье». (Из письма Дебюсси Андре Капле от 22 декабря 1911 года.)

Дебюсси также взялся за сочинение второй тетради «Прелюдий» для фортепиано, которую закончил в 1913 году. И вновь композитор обратился к фортепианной музыке. Похоже, что именно фортепиано было его любимым музыкальным

инструментом, вдохновлявшим на сочинение новых произведений.

В 1912 году Вацлав Нижинский решил поставить балет на музыку прелюдии «Послеполуденный отдых фавна». Дебюсси слишком поздно сообщили об этом замысле руководителя русской балетной труппы. Он был весьма огорчен, поскольку не знал, каким образом будет использована его музыка. Надо сказать, что композитор, восхищавшийся русской музыкой и друживший со Стравинским, в то же время не был в восторге от русского балета.

Премьера состоялась 29 мая на сцене театра Шатле. Опасения Дебюсси подтвердились: хореография Нижинского вызвала большой скандал. Постановку осудили за непристойный язык жестов, в частности за финальный жест фавна, воспылавшего страстью к шарфу нимфы. Дебюсси был возмущен, что его музыку использовали для нелепой, гротескной хореографии, которая, по его мнению, была примитивной. Не прошло и года, как этот балет с огромным успехом был поставлен в Лондоне, на сцене театра Ковент-Гарден.

Несмотря на скандал, связанный с постановкой «Послеполуденного отдыха фавна» 18 июня 1912 года, Дебюсси и Дягилев договорились о постановке в грядущем сезоне другого балета — «Игры» — со все тем же Нижинским в главной партии. Обещанная сумма в десять тысяч франков снова заставила композитора принять этот заказ. В августе Дебюсси уже смог представить заказчику партитуру. В письме от 9 августа 1911 года музыкант делился с Жаком Дюраном своими критическими взглядами на творчество Дягилева и Нижинского:

«Я отказался играть перед ними то, что уже было готово. Я не хотел, чтобы эти варвары совали свой нос в то, что создано мной! Однако в конце этого месяца я буду вынужден это сделать, как бы мне этого ни хотелось! Бог, царь и моя родина будут вместе со мной в этот тяжелый для меня момент».

На этот раз Дебюсси удалось весьма скоро выполнить заказ на музыку. Это шло в ущерб его работе над двумя драматическими произведениями Эдгара По, оркестровкой третьей серии «Образов» под названием «Жиги», первой серией пьес для фортепиано «Образы», а также «Прелюдиями» для фортепиано, к которым композитор смог вернуться лишь в 1912 году.

В год своего пятидесятилетия начиная с ноября Дебюсси снова согласился взяться за перо музыкального критика, чтобы написать статью о концертах Колонна, а также изложить свои эстетические взгляды. Главному редактору журнала «Revue de la

Société musicale indépendante» Эмилю Вюйермо также удалось уговорить композитора на сотрудничество. Работа Дебюсси в журнале продолжалась вплоть до мая 1913 года, а затем возобновилась весной 1914 года.

Невозможность расплатиться с долгами, несмотря на то, что от одного только Жака Дюрана он получил 27 тысяч франков, борьба с болезнью, которая периодически давала о себе знать, тревога за Эмму, которая не отличалась крепким здоровьем, постоянная погоня за любым заработком — с каким тяжелым багажом подошел Дебюсси к последним четырем годам своей жизни.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ. 1913-1918

Я слишком устал бороться с действительностью.
Из письма Дебюсси Роберу Годе.
31 октября 1913 года

В начале 1913 года у композитора была удалена киста на глазу. Эту операцию Дебюсси перенес хорошо, не впадал в свойственную ему мрачную меланхолию. Напротив, в то время у него был отличный повод для хорошего настроения. После того как он закончил начатую еще в 1905 году третью серию пьес «Образы», ему поступило предложение дирижировать оркестром, исполнившим это произведение в законченном варианте 26 января на концерте Колонна. На этот раз он остался доволен своей работой и, как ни странно, оркестрантами. Несмотря на ставшую уже привычной критику таких авторов, как Пьер Дало и Гастон Карро, выступавших с замечаниями по поводу то одной, то другой оркестровой пьесы, публика весьма благожелательно приняла это произведение. Два дня спустя, 28 января, в кафе «Рид» был устроен званый ужин, чтобы отметить сотую постановку «Пеллеаса и Мелизанды». Опера была вновь возвращена на сцену театра «Опера-Комик» с Матильдой Карре, женой Альбера, в роли Мелизанды. По словам композитора, певица походила на «загрустившую прачку». Однако Дебюсси не стал отказывать себе в удовольствии отпраздновать успех своей оперы в кругу друзей.

Дебюсси также закончил вторую тетрадь «Прелюдий» для фортепиано. В нее вошли 12 пьес, которые Дюран опубликовал 19 апреля. Название каждой пьесы находилось не в начале, а в конце произведения. По словам Альфреда Корто, он «словно хотел, чтобы исполнитель, который прочитает наконец это название, попытался бы с самого начала догадаться о том, какие чувства испытывал композитор в тот момент, когда выражал их в музыке. Тот, кто сразу разгадает истинные чувства автора, порадуется собственной проницательности». Три первые пьесы для фортепиано «Туманы», «Мертвые листья», «Ворота Альгамбры» композитор исполнил 5 марта в концертном зале Эрар. Представленные публике произведения, в том числе исполнивший их автор музыки, сорвали бурные аплодисменты. Дебюсси не так часто садился за фортепиано в качестве

исполнителя. И потому его редкие выступления, как в свое время концерты Шопена, особенно высоко ценились слушателями. Современники Дебюсси в один голос с восторгом отзывались об уникальности его туше[141]. Этим качеством он обладал еще во времена учебы в консерватории. Со временем его исполнительское мастерство стало еще более изысканным и виртуозным. В своей нынешней игре он уже избегал извлекать из инструмента резкие звуки, что было характерно для него в студенческие годы, когда он стремился потрясти воображение слушателей.

«Техника игры на фортепиано получила от него очень много. Он обогатил ее музыкальный словарь, а также развил и умножил ее технические возможности… Все, кому посчастливилось быть свидетелями того, как под его пальцами рождается одно из его произведений, аплодировали исключительно талантливому исполнителю. Что касается меня, то мне никогда не доводилось слышать более виртуозного, изысканного и в то же время мощного исполнения. Он извлекал из фортепиано настолько нежные и бархатные звуки, что сглаживались углы и шероховатости его новаторского почерка. Он обладал уникальной пальцевой техникой, которую требовала его душа. Тот, кто не слышал, как в одном коротком аккорде он моделирует побочные тоны, чтобы подчеркнуть их характер и аллюзивную функцию, даже не подозревал, какое неизгладимое впечатление может произвести на слушателя этот способ извлечения звука почти невесомым прикосновением к клавиатуре. Фортепианная игра Дебюсси была непрерывным уроком гармонии», — писал Эмиль Вюйермо.

Вскоре, а именно 15 мая 1913 года, труппа «Русский балет Дягилева» представила зрителям балет «Игры» на сцене только что открывшегося Театра Елисейских Полей.

Публика не была в восторге от этого спектакля. Зрителям, в частности, не понравилась хореография. О музыке Дебюсси критика высказывалась с большей или меньшей сдержанностью. С представителями труппы «Русский балет Дягилева» Дебюсси не прервал отношений, но самым близким друзьям признавался, что огорчен и разочарован.

Посылая партитуру балета «Игры» Роберу Годе, композитор не смог удержаться, чтобы не высказать своего мнения о его постановке на сцене:

«Только извращенный гений Нижинского мог до такого додуматься! Этот человек делает ногами в затакте три восьмых, продолжая затем работать руками. И вдруг застывает, словно

разбитый параличом. Создается впечатление, что танцовщик не слышит музыку. Похоже, что все это называется “стилизацией жеста”… Это полное безобразие!

Поверьте, музыка не нуждается в оправдании! Она довольствуется тем, что создает своими легкими арабесками, она не музыкальный фон для столь незадачливых обладателей ног, которые даже не просят у нее извинения!»

Концертный сезон закончился для Дебюсси самым приятным образом. 19 июня в его честь был организован гала-концерт все в том же Театре Елисейских Полей. Вместе с Рикардо Виньесом композитор сыграл «Иберию» в переложении Андре Капле для двух фортепиано. Дебюсси также исполнил три «Прелюдии» для фортепиано из второй тетради, затем три романса из цикла «Пять стихотворений Бодлера», а также «Песни Шарля Орлеанского», «Прогулку двух влюбленных» и «Лирические прозы». Композитор, будучи в восторге от певицы Нинон Валлен-Пардо, исполнявшей его произведения, не мог удержаться от критических замечаний в адрес Рикардо Виньеса. «При каждом мне доподлинно известном звуке я словно натыкался на газовый рожок! А эти тремоло[142]? Казалось, что они ворочают тяжелые булыжники! Вот что я тебе скажу, старина Капле, музыка — это искусство, закрытое по выходным и прочим дням недели для многих людей, которые с гордостью называют себя музыкантами!» — писал Дебюсси Андре Капле 23 июня 1913 года.

Дебюсси, похоже, дал понять Рикардо Виньесу, что недоволен им, поскольку отныне ему больше не поручали исполнять произведения композитора. Этот большой успех компенсировал Дебюсси провал балета «Игры» и развеял досаду на то, что он не смог поехать в Лондон на постановку «Пеллеаса и Мелизанды». На какое-то время даже его вечные финансовые проблемы отошли на второй план. Однако композитор как только мог скрывал свои денежные затруднения от Эммы, по-прежнему страдавшей печеночными коликами. Некоторую часть своей переписки он перевел на адрес Андре Капле. Теперь он уже не просил взаймы по 50 или 100 франков, как это было во времена его совместной жизни с Габи. С каждым разом ему требовалось все больше денег. И счет велся уже не на десятки, а на тысячи франков. Летом 1913 года на погашение векселей композитору было необходимо занять весьма крупную сумму. В июле он обращался к Жаку Дюрану с просьбой одолжить ему шесть тысяч франков, а затем, уже в сентябре, просил то тысячу, то две тысячи франков. Деньги, полученные взаймы, и авансы за работу шли на оплату текущих расходов, но их не хватало, чтобы погасить его огромные долги. С

некоторыми кредиторами удалось расплатиться лишь детям Эммы — Раулю Бардак и Элен де Тинан — уже после смерти композитора.

Испытывая материальные затруднения и страдая зубной болью, мучившей Дебюсси в августе, композитор сочинил по просьбе художника Андре Хеллэ единственное новое произведение — музыку к детскому балету «Ящик с игрушками». «Вы даже не можете себе представить, какие тревоги и страхи я сейчас испытываю! Поверьте, если бы не моя малышка Шушу, я бы застрелился, несмотря на всю мою трусость и очевидную глупость этого поступка», — писал он Жаку Дюрану 30 августа 1913 года.

Во время сочинения музыкальных пьес под общим названием «Детский уголок» Дебюсси вновь погрузился в мир своей дочери, пересказывая на музыкальном языке историю об игрушечном солдатике, влюбленном в куклу, уже просватанную за ленивого Арлекина. «Я выпытываю все секреты у старых кукол Шушу», — сообщал он своему издателю 25 июля 1913 года. Произведение для фортепиано, сочиненное в период между июлем и октябрем 1913 года, было опубликовано с иллюстрациями Андре Хеллэ. Весной 1914 года Дебюсси занялся переложением для оркестра музыки к балету «Ящик для кукол». В сентябре он получил две тысячи франков в качестве аванса за оркестровку этого произведения, которое в оркестровом варианте осталось незаконченным.

В конце ноября 1913 года Дебюсси подписал договор на сочинение музыки к балету «Дворец молчания». Это была история немого китайского принца, влюбленного в пленную принцессу. Балет в сценографии Жоржа Фёра[143] предполагалось поставить на сцене театра «Альгамбра»[144] в Лондоне. Однако композитор так и не представил партитуру заказчикам этого проекта. Дюран уступил права на переработку для балета симфонической сюиты «Весна». Дебюсси в который уже раз подписал договор, чтобы иметь возможность незамедлительно получить крупную денежную сумму — десять тысяч франков.

Несмотря на все неприятности, связанные с исполнением долговых обязательств и заботами о собственном здоровье, Дебюсси вел активную концертную деятельность. К тому же он был востребован как музыкальный критик, продолжая сотрудничать с журналом «Revue de la Société musicale indépendante». В это же время Дебюсси начал готовиться к гастрольной поездке в Россию, где его уже давно ждали.

Композитор отправился в Москву 1 декабря и прибыл на место 3 декабря. Он с трудом переживал разлуку с Эммой и

Шушу. Вдобавок к этому его одолевало множество других забот. Эмма тоже пребывала в тоске и волновалась по поводу столь дальней поездки мужа. Дебюсси был вынужден признаться жене, что он согласился на это путешествие исключительно по финансовым соображениям, а не с целью сбежать от повседневных забот из их дома на улице Буа-де-Булонь, в чем, похоже, его упрекала супруга. Несмотря на отсутствие писем Эммы, можно легко догадаться, что из-за житейских неурядиц и денежных проблем в отношениях супругов вновь возникло напряжение. Музыкант старался разрядить обстановку с помощью ласковых слов и любовных признаний:

«Думая с тоской о том, как далеко ты находишься от меня, я стараюсь вызвать в памяти все то, что мне особенно дорого в тебе, — твои лучащиеся нежностью глаза. Я слышу твой голос, который умеет произносить как самые резкие и обидные, так и самые ласковые слова… Поверь, я не смею ни жаловаться, ни сердиться! Страдай, мой мальчик, так тебе и надо! (Говорю я сам себе.) Если твое сердце разрывается на части, это еще не самое страшное: страдание все же прекраснее туманного небытия тех, кто уже ни о чем не жалеет». (Письмо Клода Эмме Дебюсси от 7 декабря 1913 года.)

Программа концерта, который композитор дал 10 декабря в Санкт-Петербурге, а затем в Москве, была весьма насыщенной: «Облака», «Празднества», «Рапсодии для кларнета с оркестром», «Море», прелюдия «Послеполуденный отдых фавна», «Образы» в переложении для оркестра, «Шотландский марш». Дебюсси провел ряд репетиций с оркестром. Он, как никогда ранее, был удовлетворен игрой музыкантов. «Я заставил их работать с какой-то яростной и въедливой придирчивостью… Они вежливые и дисциплинированные. Оркестр молодой и настроен на успех. Контрабасисты просто восхитительны. Никогда и нигде я не слышал ничего подобного! Это одновременно жестко и мягко! Тем не менее самая трудная работа впереди: они никогда еще не играли “Море”», — писал Дебюсси жене 4 декабря 1913 года.

Этот музыкальный вечер прошел с большим успехом:

«Есть странная притягательность в том, как композиторы дирижируют, если даже им не хватает той невероятной ловкости, какую требует управление оркестром. В этом сочетании некоторой технической неграмотности с самой проникновенной интерпретацией есть какая-то трогательная эстетика. Вот в чем состояла особая ценность появления Дебюсси за дирижерским пультом. Задумчивый взгляд его больших и красивых глаз выражал скрытое страдание. Казалось, он не видит зрителей, заполнивших просторный зал. Он не суетлив в движениях.

Услышанная уже в который раз восхитительная музыка “Моря” никогда еще не казалась нам столь проникновенной и одновременно загадочной, полной космических тайн. Это был незабываемый вечер, когда великий композитор с легкостью управлял волнами, посланными к нам из космоса», — писал Лазарь Саминский[145].

Возвратившегося 16 декабря в Париж композитора вновь начали осаждать кредиторы. Как всегда, по финансовым соображениям он дал согласие на гастрольные поездки в Рим, а затем в Нидерланды. Подобная перспектива его «бесконечно огорчает», как писал он Жаку Дюрану 4 января 1914 года. Однако уже 21 февраля Дебюсси дирижировал оркестром в Риме. У него было тревожно на душе из-за того, что он не получил весточки от супруги по причине плохой работы телеграфа. «Вчера у меня душа была не на месте. Я ждал телеграмму от жены и дочери… И так и не дождался. Что вы хотите? Это мое уязвимое место. Вдали от этих двух существ мне кажется, что я и часа не смогу прожить без того, чтобы не волноваться», — писал он Жаку Дюрану. Больше всего он беспокоился о том, что в его отсутствие кредиторы заявятся к его жене с требованием оплатить долги. Композитор также постоянно тревожился о состоянии здоровья Эммы и дочери, поскольку обе часто болели. В долгих гастрольных поездках он был лишен своей единственной радости в жизни — смеха дочери. Дебюсси отправлялся на гастроли как на Голгофу, он смертельно уставал, о чем свидетельствовали многие люди, в том числе Гюстав Доре. Изнурительные репетиции отнимали у него много времени и сил. Однако при всем перфекционизме Дебюсси репетиции значили для него меньше, чем его немногочисленное семейство. Семья имела над ним «всепоглощающую власть». Он настолько тяжело переживал разлуку с Эммой, что музыка отходила на второй план:

«Этой ночью мне показалось, что я сейчас умру… Я подумал, что мне нельзя больше разъезжать с концертами по всей Европе! Я с трудом решился на то, чтобы написать тебе об этом. Однако мне хочется признаться тебе, что я испытываю жуткий страх потерять твою любовь! Каждая поездка понемногу отдаляет тебя от меня. В конце концов я превращусь в чужого для тебя человека, с которым уже не надо будет церемониться… Что же касается меня самого, то тут наблюдается обратный эффект: все твои жесты и слова, как обидные, так и нежные, имеют для меня наивысшую ценность, удваивая тревогу». (Письмо Дебюсси жене от 21 февраля 1914 года.)

Не успев вернуться в Париж, Дебюсси тут же отправился в Голландию, где дал два концерта: 25 февраля — в Гааге и 1 марта — в Амстердаме. Он дирижировал оркестром, исполнявшим два ноктюрна, «Шотландский марш», прелюдию «Послеполуденный отдых фавна». Кроме того, музыкант исполнил фортепианную музыку: «Дельфийские танцовщицы», «Девушка с волосами цвета льна», «Ворота Альгамбры», отрывки из «Прелюдий». Он играл только те произведения, которые считал возможным исполнять на публике. «Я не великий пианист… По правде говоря, я довольно сносно играю лишь некоторые “Прелюдии”. Что же касается других произведений, где звуки следуют друг за другом с чрезмерной скоростью, то они приводят меня в трепет». (Из интервью Дебюсси Альберто Гаско для римской газеты «Трибуна».)

Вот как несколько лет спустя описывал эту последнюю гастрольную поездку Гюстав Доре: «В Амстердаме и Гааге его ждал оглушительный успех. Он получил незабываемые впечатления от восторженной публики… Гуляя в Амстердаме вдоль набережных, какие только прекрасные проекты мы не обсуждали! Мы с ним, словно двадцатилетние, строили воздушные замки и тешили себя иллюзиями… Плохая примета: возвращаясь в Париж, Дебюсси нечаянно сильно поранился — его левую руку зажало между вагонными дверьми». И только к 21 марта опухоль, образовавшаяся после полученной травмы на большом пальце левой руки, немного спала. В рамках особого музыкального вечера, который был организован Филармоническим обществом в концертном зале Гаво и посвящен творчеству композитора, Дебюсси впервые выступил на публике со своими произведениями, написанными годом ранее, включая «Детский уголок», «Сады под дождем», а также «Три стихотворения Стефана Малларме». Вокальную партию исполнила Нинон Валлен. На следующий день Дебюсси заболел. Его свалил грипп. Кроме того, его беспокоили боли в области грудной клетки. Болезнь приковала музыканта к постели более чем на три недели. К тому же он чувствовал себя полностью разбитым. Тем не менее 28 апреля Дебюсси отправился по приглашению одного богатого семейства в Брюссель, где сыграл семь пьес из цикла «Прелюдии для фортепиано», «Образы», «Песни Били-тис» и «Прогулку двух влюбленных». Так же как и раньше, вокальную партию исполнила Нинон Валлен.

Накануне Первой мировой войны Дебюсси впал в такую глубокую депрессию, какой никогда раньше у него не было. Он брался за музыкальные проекты и тут же их забрасывал. Время от времени соглашался давать концерты исключительно по

«экономической необходимости». Музыка не вызывала у него былого трепета. «Вот уже четыре с половиной месяца, как я не могу ничего сочинить! Естественно, что такое положение вещей чревато мелкими домашними неприятностями. Наступает момент, когда осознаешь, что единственный способ выйти из этого тупика — это наложить на себя руки. Я чувствую себя потерянным и ничтожным!

Ах! Тот “чародей”, который вам так нравился, где он? Теперь это угрюмый шут, который вот-вот загонит себя в гроб», — писал он Роберу Годе.

В то лето композитор снова взялся за «Песни Билитис», намереваясь адаптировать их для игры на фортепиано в четыре руки. И назвал это произведение «Шесть античных эпиграфов». Дебюсси вместе с Эммой совершил в период между 16 и 19 июля последнюю совместную поездку в Лондон по приглашению лорда Спейсера — дирижировать оркестром на организованном им концерте. 1 августа 1914 года — в день, когда была объявлена всеобщая мобилизация, Дебюсси разослал письма портному, в магазины по продаже одежды и аксессуаров для путешествий с просьбой об отсрочке оплаты счетов. Несмотря на то, что он целиком и полностью разделял взгляды националистов, война представлялась ему как великое потрясение, перевернувшее в первую очередь его личную жизнь. Он вспомнил о своих невзгодах, усталости, долгах, возрасте. К тому же его здоровье уже подтачивала смертельная болезнь, о которой ему пока никто не сообщил.

«Знаете, мне чуждо хладнокровие, и я не настроен воевать. Мне никогда не представлялось случая держать в руках винтовку. Прибавьте к этому воспоминания о семидесятых годах, которые вовсе не вдохновляют меня на подвиги. Представьте, как переживает моя жена, у которой в армии сын и зять! Все это осложняет мою жизнь так, что я чувствую себя мельчайшей частицей, унесенной этим чудовищным катаклизмом. Все, чем я занимаюсь, мне кажется мелким и ничтожным! Я дошел до того, что начал завидовать Сати, который серьезно намерен защищать Париж в звании капрала», — писал Дебюсси Жаку Дюрану 8 августа 1914 года. И ему же 21 сентября:

«Столько ударов мне нанесено, какой ужас мне пришлось пережить. Я не говорю уже о том, что на протяжении двух месяцев мне не удалось написать ни единой ноты и прикоснуться к фортепианным клавишам, — все это не имеет никакого значения в свете недавних событий. Понимая, что происходит, я не могу позволить себе думать об этом без грусти. Потерянное время в моем возрасте уже никогда не наверстаешь».

5 сентября Дебюсси отправился на несколько недель вместе с семьей в Анжер, чтобы укрыться от войны. Эту поездку композитор считал бесполезной и весьма затратной, но Эмма была другого мнения. С музыкальной точки зрения Дебюсси испытывал двойственные чувства. Он находил, что смешно подвергать остракизму Вагнера, как это делали интеллектуалы и музыканты, такие как Баррес[146] и Сен-Санс. При этом он добавлял: «Я думаю, что мы дорого заплатим за то, что нам не нравится творчество Рихарда Штрауса и Шёнберга[147]». (Из письма Дебюсси Никола Коронио. Конец сентября 1914 года.)

Читая газетные новости, Дебюсси горевал по поводу несовпадения его взглядов с позицией отправившихся на фронт людей. «Если бы мне хватило смелости и в особенности если бы я не боялся некоторой “помпезности”, свойственной этому жанру музыкальных сочинений, то охотно бы написал героический марш… Но еще раз мне кажется, что смешно демонстрировать свой героизм, когда отсиживаешься в спокойном месте, а не находишься под пулями…» — писал он Жаку Дюрану 9 октября 1914 года.

Между тем в ноябре Дебюсси сочинил «Героическую колыбельную», посвященную королю Бельгии Альберту I и его солдатам. Это произведение было написано по заказу английского писателя Холла Кейна, написавшего книгу о короле. В июне следующего, 1915 года Дебюсси сочинил патриотическое произведение для фортепиано под названием «Страница альбома» для благотворительного комитета, занимающегося сбором средств для раненых, в состав которого входила и Эмма. Композитор также давал благотворительные концерты. В декабре он сочинил «Рождество детей, не имеющих больше крова» для голоса и фортепиано. Это произведение Дебюсси имело большой успех и неоднократно исполнялось во время войны. Слушатели аплодировали, не жалея ладоней, что вызывало досаду композитора, который видел в этом только патриотический энтузиазм, не имевший ничего общего с его эстетической концепцией. В период между 1916 и 1917 годами Дебюсси сочинил черновой вариант кантаты на стихи Луи Лалуа «Ода Франции». Наконец, три музыкальные пьесы для двух фортепиано в четыре руки под названием «Белым и черным», сочиненные летом 1915 года, включали отрывок, навеянный «Балладами о врагах Франции» Франсуа Вийона. Патриотический и музыкальный вклад Дебюсси был в то время невелик и носил скорее символический характер. Похоже, музыкант посчитал, что музыка должна молчать, когда стреляют пушки. К тому же через

совсем короткий промежуток времени композитору будет уже не до того, чтобы что-либо создавать. Что же касается его последней статьи, опубликованной 10 марта 1915 года в газете «Энтрансижан» под заголовком «Наконец одни!» и подписанной его именем, то неизвестно, произошло ли это при участии Вюйермо, главного редактора журнала «Revue de la Société musicale indépendante», в котором первоначально должна была публиковаться статья, носившая явный националистический характер. В ней автор вновь обращался к своей излюбленной теме — наследию Рамо, забытому французскими музыкантами: «С тех пор мы прекратили возделывать наш сад, кроме того, мы пожали руку коммивояжерам со всего мира». В заключение автор призывал к борьбе за чистоту национальной музыки и, в частности, снова выступал против влияния музыки Вагнера:

«Мы стали сочинять музыку в манере, противной нашему национальному сознанию. Мы дошли до крайностей, не совместимых с нашим мышлением. Мы допустили оркестровые перегрузки, искаженные формы, помпезность и резкие звуки… Наконец, мы уже были готовы подписаться под отказом от национальных традиций, что особенно подозрительно в тот момент, когда неожиданно во весь голос заговорили пушки!

Надо правильно понимать их грубый язык. Сегодня, когда активизируются все добродетели представителей нашей расы, победа поможет вернуть музыкантам чистоту и благородство французской крови».

Написал Вюйермо часть этой статьи или нет, но она полностью соответствовала образу мыслей Дебюсси, что нашло отражение в его письмах. В самом деле, композитор не скрывал своей ненависти к врагу: «Должна ли непосредственная возможность уничтожить фрица принести некоторое успокоение? Они ведь такие злонамеренные!» (Из письма Дебюсси Роберу Годе от 1 января 1915 года.) Эти же слова Дебюсси повторил несколько дней спустя Луи Пастеру Валери-Радо, одному из самых первых и восторженных почитателей «Пеллеаса и Мелизанды», который каждый год преподносил музыканту букет цветов в память о премьере этой оперы. Что же касается необходимости «вернуть французскую музыку на путь истинный, с которого она свернула из-за многочисленных влияний», как писал Дебюсси итальянскому дирижеру Бернардино Молинари 9 января 1915 года, то эта тема уже многие годы была дорога его сердцу. Он возвращался к ней не раз в начале 1915 года, когда развязался мировой конфликт. Дебюсси не скрывал своей радости, прочитав в рекламном проспекте Жака Дюрана, что выходят из печати «Шесть сонат для разных инструментов, сочиненных французским

композитором Клодом Дебюсси». Если ссылка на национальность музыканта была сделана в контексте военного времени, то для Дебюсси — Клода Франции, как его называл д'Аннунцио, она также отвечала его желанию быть олицетворением французской музыки, состоящим в прямом родстве с Рамо и Купереном.

Если не принимать во внимание громкие заявления композитора, его последние произведения отнюдь не были пропитаны воинственным духом. Для фортепиано он сочинил технические этюды и посвятил их памяти Шопена, хотя раньше намеревался посвятить их Куперену. В то же время композитор вновь обратился к камерной музыке и создал три сонаты — вместо шести, объявленных Дюраном. Параллельно с этими работами музыкант редактировал произведения Шопена и составил предисловие к их новому изданию. В то время когда вся Европа была охвачена войной, а его собственное здоровье внушало большие опасения, Дебюсси обратился к творчеству Шопена, чью музыку слышал с самых юных лет, в частности на уроках с госпожой Моте де Флервиль. «Его игра глубоко воздействовала на него. Он был пропитан ею насквозь. Он старался вложить в собственную игру все, что смог почерпнуть у нашего общего учителя!» — писала французская пианистка и педагог Маргарита Лонг.

23 марта 1915 года скончалась мать Дебюсси. Несколько недель спустя он похоронил свою тещу. После этих горьких утрат композитор с мая по октябрь жил в Нормандии, сначала в Дьепе, а затем в Пурвиле на вилле своих друзей. Там, в тишине и покое, композитор обрел давно утраченное вдохновение. Он получил возможность сочинить что-то новое или, скорее, как он сам говорил, ему удалось вновь «приобщиться» к музыке. В Нормандии он мог вдоволь любоваться морем и слушать плеск волн, о чем регулярно сообщал в письмах своему главному собеседнику и доверенному лицу Жаку Дюрану. Если о войне невозможно было забыть, Дебюсси все же удавалось в отдельные моменты рассуждать о музыке почти так же, как прежде, самым бодрым тоном. «Играя на протяжении долгого времени непрерывные сексты, я представлял себе, как в гостиной сидят чопорные девицы за ненавистным рукоделием и с завистью слушают взрывы смеха как большие ноны[148]», — писал Дебюсси Жаку Дюрану 28 августа.

Проведенное в Нормандии лето 1915 года было последним периодом покоя и творческого вдохновения в жизни Дебюсси.

«Я писал словно одержимый или как тот, кому завтра утром придется умереть», — сообщал он Роберу Годе 14 октября. Осенью, по возвращении в Париж, роковое заболевание, которым

он страдал, настолько обострилось, что начались нестерпимые боли. Дебюсси согласился на операцию, и ее провел 7 декабря доктор Абель Дежарден. Отдавая себе отчет в опасности своего недуга, Дебюсси написал Эмме записку со словами любви. Она позднее писала Артуру Гартману: «Когда в декабре 1915 года моего горячо любимого мужа должны были оперировать, он много часов подряд рвал на мелкие клочки столь ценные листы бумаги, на которых порой делал наброски будущих музыкальных произведений. К записным книжкам он перестал обращаться еще накануне войны, будь она тысячу раз проклята, ибо ускорила печальные события самым жестоким образом!» Операция не принесла облегчения, напротив, лишь ускорила развитие болезни, которую врачи называли энтеритом — воспалением тонких кишок, чтобы скрыть от больного неизбежность фатального исхода. «Я в бесконечной тоске оттого, что проходят дни, а лекарства не производят должного эффекта… Я задаюсь вопросом: куда я иду? Увы, я не могу на него ответить!» — писал Дебюсси Эмме 8 января 1916 года.

Композитор был вынужден провести долгие месяцы в постели. Ему не помогали ни морфий, ни новый способ лечения с помощью радия. Дебюсси тщетно пытался хотя бы немного собраться с мыслями. В его письмах, написанных в первые месяцы 1916 года, говорится лишь о терзавших его тело болях и потерянных днях, поскольку он тяжело переживал вынужденное безделье:

«Я проживаю часы, похожие один на другой, и радуюсь только тогда, когда они не сопровождаются слишком острой болью». (Из письма Роберу Годе от 4 февраля 1916 года.)

Ему же 3 марта:

«Не могу сказать, что чувствую себя лучше. Операция осложнилась другими болячками. Врачи же повторяют один и тот же припев: терпите… Не зная точно, куда приведет меня это долготерпение».

Вскоре его терпение было вознаграждено, поскольку болезнь вступила в фазу ремиссии. На фотографиях, сделанных в тот период, композитор стоит, опираясь на трость. У него заметно осунувшееся лицо. Виктор Сегален как врач не обманывался относительно улучшения состояния здоровья композитора: «Он выглядел как больной во время ремиссии тяжелой и долгой болезни. И следует признать, что это неизлечимая болезнь. Он похудел. У него грустный вид». (Из письма Виктора Сегалена жене от 4 мая.) Вначале поверивший в свое выздоровление, Дебюсси постепенно осознавал, что обречен и врачи скрывают от него правду:

«Удастся ли мне когда-нибудь выздороветь? Я уже потерял всякую надежду. Теперь для меня предпочтительнее быстрый конец, чем эта бесконечная гонка за здоровьем, в которой до сей поры болезнь всегда опережала меня». (Из письма Виктору Сегалену от 5 июня.)

«Признаюсь, что с каждым днем приходит конец моему терпению, не выдерживающему столь тяжкого испытания. Настал момент задаться вопросом, не является ли эта болезнь неизлечимой? Было бы лучше предупредить меня об этом как можно скорее. И тогда! О! Тогда! (Как говорит бедняга Голо.) Это не займет много времени.

По правде говоря, жизнь слишком тяжелая штука. К тому же Клод Дебюсси, не сочиняющий больше музыку, не видит смысла в своем дальнейшем существовании. И это вовсе не навязчивая идея. Меня не научили ничему, кроме музыки… Данную ситуацию можно пережить лишь при условии, что сочиняешь как можно больше музыки. Но голова пуста!» (Из письма Жаку Дюрану от 8 июня.)

К физическим страданиям вновь добавились финансовые трудности. Долги Дебюсси росли как на дрожжах, поскольку он не работал, а лечение требовало больших денег. Теперь он задолжал докторам и фармацевтам. Эти суммы еще больше увеличились в июле, когда Эмма и Шушу заболели коклюшем. Вдобавок ко всему 15 июля 1916 года суд первой инстанции обязал Дебюсси уплатить Лили 30 тысяч франков в счет пожизненной ренты, которую она не получала с 1910 года, удовлетворяясь тем, что Дюран ежемесячно переводит ей 400 франков, удерживаемых из выплат композитора за авторские права. В эти тяжелые для него времена Дебюсси воспринял как глоток кислорода оперу «Падение дома Ашеров». Это была его сокровенная мечта, которую он никак не мог осуществить. «Мой драгоценный больной чувствует себя много лучше, — писала Эмма Луи Пастеру Валери-Радо 18 августа 1916 года. — Он работает. Он играет. Он даже поет. Он обходится без сиделки, даже без лакея и часто без доктора. Я втихомолку горжусь им».

Воспользовавшись этой короткой передышкой, семейство Дебюсси по совету докторов решило отправиться в Мулло, что около Аркашона. Во время пребывания на морском побережье, которое продолжалось с 11 сентября по 24 октября, композитору удалось немного поработать. Он взялся за редактирование незаконченной финальной части «Сонаты для скрипки и фортепиано», которая, по его мнению, была неудачной. Он закончил это произведение лишь в апреле 1917 года. Несмотря на то, что проживание в гостинице пришлось ему не по вкусу и он

жаловался на отсутствие комфорта, свежий морской воздух сделал свое дело. По возвращении в Париж он смог больше бывать на людях и заниматься музыкой. 10 декабря Дебюсси слушал свою «Сонату для флейты, альта и арфы» на частном музыкальном вечере, устроенном Жаком Дюраном. Партию альта исполнял Дариюс Мило[149]. 24-летний музыкант, большой почитатель таланта композитора, был очень огорчен, увидев своего кумира с «землистым цветом лица и слегка дрожащими руками».

Несмотря на пошатнувшееся здоровье, Дебюсси в начале 1917 года еще строил планы на будущее. Он не исключал возможности отправиться в Лондон, чтобы дирижировать оркестром на двух концертах, если будет должным образом обеспечена переправа через пролив.

Зима в Париже выдалась в 1917 году исключительно холодной и снежной. Семье композитора приходилось экономить на продуктах питания и отоплении. Последнее сочинение Дебюсси помогло семейству согреться: он получил гонорар за музыкальную пьесу «Вечера, освещенные мерцанием камина» от господина Тронкена, торговца углем, пожелавшего получить автограф музыканта. Случилось так, что Дебюсси, который всегда отстаивал свое право сочинять музыку не по заказу, а для собственного удовольствия, в последний раз подчинился жестокой необходимости материальной жизни.

24 марта Дебюсси принимал участие в благотворительном концерте. Он играл «Три баллады на слова Вийона» с Клер Круаза[150] и «Сонату для фортепиано и виолончели» с Жаком Сальмоном. В программу концерта вошли «Танцы» для арфы, «Прелюдии» из первой тетради, «Остров радости», а также «Шесть античных эпиграфов». Дебюсси исполнил песню «Рождество детей, не имеющих больше крова», сорвавшую бурные аплодисменты. Писатель Андре Сюарес, присутствовавший на одном из двух благотворительных концертов, которые Дебюсси дал в 1917 году в Париже, впоследствии писал:

«Он только что пережил очень тяжелую болезнь. Уже поговаривали, что он при смерти. Так оно и было. Пройдет совсем немного времени, и болезнь вернется, чтобы убить его. Меня поразили не столько его худоба и осунувшееся лицо, сколько отсутствующий взгляд смертельно уставшего человека. У него была восковой бледности кожа и землистого цвета лицо. Его глаза не горели лихорадочным огнем и как будто отражали отблески от поверхности двух заболоченных прудов. Его печальную улыбку даже нельзя было назвать горькой. Было заметно, что ему смертельно надоело мучиться. Глядя на него,

невольно вспоминаешь тревожное колыхание осенью тростника на тихом берегу пруда, которое предупреждает, что тишина бывает обманчивой. Его кисть, круглая, гибкая, немного полная, тяжелой гирей висела на руке, руки — на плечах, голова — на туловище. И только она продолжала жить своей единственной, неповторимой и такой жестокой жизнью. Какие-то люди подходили к нему, стараясь вызвать на разговор. Они говорили, что он прекрасно выглядит, хотя никто их об этом не спрашивал. Тем временем он присел и окинул медленным взглядом аудиторию. Это был взгляд человека, который хочет смотреть, но при этом желает оставаться невидимым. Как артисту ему было мучительно стыдно за свой жалкий вид и пережитые страдания. Можно сказать, что его болезнь прогрессировала из-за того, что он пытался ее скрыть.

Он отвел в сторону глаза, чтобы не встретиться со мной взглядом. Я усмотрел в этом иронию утратившего всякую надежду человека, который должен вот-вот покинуть этот мир, ко всем, кто остается. Между ними уже пролегла пропасть. В тот день, что бы мы там ни предполагали и что бы он сам ни думал, Дебюсси прощался с нами. Он знал, что никогда больше не прикоснется на публике к клавишам фортепиано своими пальцами волшебника. Когда он играл свои произведения на этом странном инструменте с двухцветной палитрой красок — черного дерева и слоновой кости, он творил чудеса. Дебюсси за фортепиано — чародей. В его интерпретации музыка обретала божественное звучание. Он исполнял музыку не только как пианист и даже не как композитор, а как поэт. В тот день он прощался с оркестром, со своей властью над звуками и с той радостью, которая рождается, пусть даже в муках, когда произведение искусства удовлетворяет амбиции самого художника. Без всякого сомнения, когда он медленно раскланивался, это было его прощание с жизнью».

Весной 1917 года Дебюсси завершил работу над финалом «Сонаты для фортепиано и скрипки». «Из чисто человеческого духа противоречия она наполнена веселым шумом и гамом.

Остерегайтесь в будущем произведений, которые заставляют парить в небесах. Они зародились во тьме мрачного ума… Таков финал этой сонаты, которая подверглась самым странным деформациям, чтобы в итоге выражать одну простую идею», — писал Дебюсси Роберу Годе 7 мая 1917 года. Композитор исполнил это произведение 5 мая вместе со скрипачом Гастоном Пуле в парижском концертном зале Гаво на концерте, посвященном сбору средств для приюта слепых солдат. Кроме

того, композитор аккомпанировал певице Розе Феар, исполнявшей «Три баллады на стихи Франсуа Вийона», «Песни Билитис» и «Рождество детей, не имеющих больше крова».

Физическое состояние Дебюсси на время стабилизировалось, но моральное оставалось на самом низком уровне из-за строгих ограничений военного времени. «Жизнь, когда надо прилагать усилия, чтобы получить кусок сахара, нотную бумагу, не говоря уже о хлебе насущном, требует более закаленных нервов, чем мои», — писал он Роберу Годе.

На лето Дебюсси арендовал у одного англичанина, полковника Николя, загородный дом в Сен-Жан-де-Люз, где жил вместе с Эммой и Шушу с 3 июля по 8 октября. Композитор обратился к Маргарите Лонг, с которой был знаком с 1914 года, и начал работать с ней над «Островом радости» несмотря на то, что «его здоровье подтачивали болезнь и усталость». И хотя эти три месяца были малопродуктивными, композитору вначале понравилось жить в этом доме. Здесь было намного спокойнее, чем в парижском особняке на улице Буа-де-Булонь. Однако он сетовал, что из окон не было видно море.

«Небольшой тихий сад. Вдали невысокие горы с пологими склонами, не претендующие на то, чтобы прославиться. Библейская тишина и покой…

По сей день я не чувствую ничего, кроме жуткой усталости и отвращения к любой деятельности. Таковы последствия моей недавней болезни. Порой случается так, что приступать к утреннему туалету и приводить себя в порядок — все равно что совершать двенадцать подвигов Геракла! И я ожидаю, не знаю чего: революции, землетрясения, которые избавят меня от необходимости этим заниматься», — писал Дебюсси Жаку Дюрану 22 июля.

На пороге своего 55-летия Дебюсси, похоже, еще не знал, что у него рак и что ему осталось жить всего несколько месяцев. Несмотря на то, что от него скрывали истинное положение вещей, он пребывал в самом мрачном расположении духа. Его раздражало вынужденное безделье. Дело кончилось тем, что во время пребывания в Сен-Жан-де-Люз он начал жалеть, что уехал из Парижа. «Я не могу работать, или, если хотите, я работаю впустую. Я трачу последние силы на мелкие умозрительные построения, которые не дают ничего ни уму, ни сердцу, а лишь увеличивают мое отчаяние. Никогда еще я не чувствовал себя таким уставшим от этой погони за недостижимой целью…» — писал Дебюсси Андре Капле 29 августа.

11 сентября он играл вместе с Гастоном Пуле на концерте в

Сен-Жан-де-Люз свою скрипичную сонату, 14 сентября с тем же произведением выступил в Биаррице на благотворительном вечере. Это были последние публичные выступления композитора. На эти концерты он потратил остаток своих сил. Дебюсси возвратился в Париж еще в худшем состоянии, чем перед отъездом. 21 октября он не смог отправиться на концерты Ламурё — Колонна, где исполнялась его прелюдия «Послеполуденный отдых фавна». 6 ноября Дебюсси слег. У него не было сил даже написать письма своим друзьям. Эмма взяла на себя заботу сообщать новости их общим друзьям, таким как Поль Жан Туле и Луи Пастер Валери-Радо.

И вновь наступила череда тоскливых и долгих дней, когда у Дебюсси не было сил, чтобы чем-то их заполнить. «В последние месяцы Дебюсси больше не мог сочинять музыку… Его раздражение вызывала даже собственная маленькая дочь, которую он обожал. Она была его точный портрет. Прелестное дитя терпеливо сносило его мрачное настроение и вспышки гнева по самому незначительному поводу», — вспоминал Энгельбрехт[151].

31 декабря и 1 января Дебюсси пытался собраться с силами, чтобы написать Эмме свои новогодние пожелания, как делал каждый год. Однако одна из его записок так и осталась недописанной, да и почерк был уже совсем неразборчивый:

«Следуя столь дорогой нам традиции, накануне праздника я посылаю тебе вечером мои новогодние пожелания.

В этот раз, к моему огорчению, я полностью лишен свободы действий и мои возможности ограниченны, чтобы выказать тебе всю мою любовь.

Однако принято считать, что любовь сильнее смерти…

Как бы не так».

«Дорогая моя крошка.

Годы идут чередой и похожи один на другой — и это не новость. Это эпоха лишений…»

В начале января 1918 года в состоянии Дебюсси наметилось некоторое улучшение. «Хозяин, мне кажется, чувствует себя лучше — он ест, читает, поет! Однако болезнь часто причиняет ему такие страдания, что он не всегда может сесть в постели. К тому же нет такого препарата, который мог бы справиться с этим ужасным и изнурительным воспалением тонких кишок», — писала Эмма Дебюсси Луи Пастеру Валери-Радо 9 января 1918 года. Несколько дней спустя Эмма написала письмо Марии Туле, супруге писателя: «Клод все же чувствует себя намного лучше. Он даже ненадолго встает — совсем ненадолго каждое утро. Ночью

тоже наблюдается улучшение, что позволяет ему не принимать морфий. У него хороший аппетит, и он лучше выглядит. Вот только силы вернутся к нему совсем не скоро — они так давно начали покидать его, что надо вооружиться терпением и ждать…» Похоже, Дебюсси до своего последнего дня пребывал в полном неведении, что у него неизлечимая болезнь. 17 марта он вновь выставил свою кандидатуру на должность преподавателя в Институте Франции. Ему с трудом удалось поставить свою подпись под заявлением, составленным Эммой. Последние письма, которые она посылала друзьям композитора, были полны тревоги. Ей не хватало смелости, чтобы произнести название болезни. У нее все еще теплилась надежда на выздоровление мужа. Она следила за малейшими изменениями его состояния в лучшую сторону.

«Отсутствие плохих новостей — это уже хорошая новость! Однако надо собраться с мыслями и написать вам. Один Бог знает, чего мне это стоит. Каждый день я надеюсь, что завтра будет лучше, чем сегодня. После самой разной лекарственной терапии ему не становится лучше… Хотя сегодня у него не такой подавленный вид, какой был вчера. Однако нет речи о том, что он идет на поправку, чего я так страстно, но тщетно ему желаю!! Его силы на исходе. Я не могу вам всего рассказать… Даже если бы вы были здесь, я не смогла бы этого сделать, но вы, наверное, сами обо всем уже догадались и жалеете нас, в особенности его!

Если бы я ошибалась!» — писала Эмма Дебюсси Андре Капле 20 марта.

24 марта Жак Дюран в последний раз навестил композитора:

«Я знал, что его дни сочтены. На его столь выразительном лице читались губительные последствия выпавших на его долю страданий. Увидев меня, Дебюсси обрадовался. Он выразил желание поговорить со мной с глазу на глаз. Вначале он рассказал мне о том, какой ужасной была для него прошедшая ночь, когда возникла опасность обстрела и у него не было сил встать, чтобы укрыться в подвале вместе со своей семьей, а его близкие не захотели оставить его одного. Физическая недееспособность, к которой добавились лишения и тревоги военного времени, терзала и мучила его. Я пытался приободрить его, пообещав, что все наладится и он скоро пойдет на поправку. Он поблагодарил меня. Затем, устремив на меня пристальный взгляд своих темных глаз, которые уже смотрели в другие миры, сказал мне, что все кончено. Он это знал. Счет шел уже на часы, увы, теперь они для него были слишком короткими! И это было правдой. Когда я попытался протестовать, он сделал жест, показывая, что хочет обнять меня. Затем он попросил дать ему

сигарету как последнее утешение. Я вышел от Дебюсси с тяжелым сердцем. У меня больше не оставалось надежды. На следующий день все было кончено!..»

Трогательное свидетельство Жака Дюрана показывает, какая крепкая дружба связывала издателя и композитора. Как в свое время Гартман, Дюран всегда протягивал ему руку помощи в трудную минуту. В качестве доказательства фигурирует сумма в 66 тысяч 235 франков, которые Дебюсси на момент смерти 25 марта 1918 года задолжал издательскому дому Дюрана. Второе свидетельство того, как скончался музыкант, принадлежит его двенадцатилетней дочери Шушу. Речь идет о длинном письме, которое она 8 апреля написала своему сводному брату Раулю Бардаку:

«Когда я вошла в комнату, папа спал. Его дыхание было ровным, но очень частым. Он продолжал так спать до четверти одиннадцатого вечера. И в этот момент он заснул навеки ангельским сном. Что произошло потом, я не могу тебе описать. Поток слез готов был пролиться из моих глаз, но я тут же сдержала его из-за мамы. Всю ночь я пролежала в одиночестве на широкой маминой постели и не смогла ни на минуту уснуть. У меня был жар, а мои сухие глаза смотрели на стены с немым вопросом. Я не могла поверить в то, что произошло!!!

Наступил четверг, когда его должны были унести от нас навсегда! Я увидела его в последний раз в этом жутком деревянном ящике на земле. У него было счастливое лицо. На этот раз он был наконец счастлив. У меня не хватило мужества сдержать слезы. Я едва держалась на ногах и потому не смогла поцеловать его. На кладбище мама, естественно, не могла вести себя лучше, чем вела. Что же до меня, то я больше ни о чем не думала, кроме одного: “Нельзя плакать из-за мамы”. Я собрала в кулак все свое мужество, и откуда только оно взялось? Не знаю. Я не проронила ни единой слезы. Сдержанные слезы стоят столько же, что и пролитые. Папа умер! Всего два слова, я не понимаю их, точнее, я не понимаю их до конца. Страшно оставаться в полном одиночестве рядом с предающейся неописуемому горю мамой». Шушу довелось совсем недолго утешать свою мать. Дочь Дебюсси умерла 16 июля 1919 года от дифтерита.

Похороны Дебюсси состоялись в четверг 28 марта. В то время столица уже несколько дней обстреливалась немцами осадными орудиями под названием «Большая Берта».

Жак Дюран вспоминал:

«Собралось всего несколько друзей, чтобы отдать последний долг останкам этого чародея звуков… К несчастью, вместо звона колокола на похоронах дала залп немецкая, а не французская

пушка».

Вот что рассказал Луи Лалуа:

«В саду у дома собралось человек пятьдесят. Однако по дороге многие разошлись кто куда. В итоге нас оказалось не больше двадцати. На улицах Парижа было спокойно, но ощущалась тревога. Камиль Шевийяр и Габриэль Пьерне прошли пешком весь путь. Таким образом они отдали дань уважения музыканту и другу».

Помимо Лалуа и Жака Дюрана в похоронах приняли участие Поль Дюка, Луи Пастер Валери-Радо, Анри де Ренье. Временное захоронение состоялось на кладбище Пер-Лашез. Эмма прожила до 1934 года.

Дебюсси — французский композитор, как гласит надпись на его могиле, покоится вместе с женой и дочерью на кладбище Пасси. Если для музыкантов его смерть была большой утратой, то для остальных людей война, которая длилась почти четыре года, уже давно сделала второстепенным и малозначимым любое другое событие. Кроме того, на протяжении долгих месяцев, когда Дебюсси был прикован к постели, он уже не принимал участия в жизни творческого сообщества. Наконец, несмотря на то, что его произведения получили международное признание, часть французских музыкальных критиков с неодобрением относилась к творчеству композитора вплоть до его последних дней. Никто не был уверен в том, что самобытное творчество Дебюсси когда-нибудь сможет рассчитывать на положительные отзывы всех без исключения критиков. Таким образом, его смерть осталась почти незамеченной газетами, которые все еще продолжали выходить. В газете «Le Journal des débats» был опубликован небольшой некролог без подписи. В нем сообщалось, что композитор умер «в шепоте славы». Выходящая раз в два месяца газета «Le Mercure de France» упомянула о его кончине в разделе «Хроника» в номере от 16 апреля: «Его изысканные и почти сумеречные произведения, отмеченные печатью глубокого импрессионизма, останутся нетленными на веки веков». Газета «Фигаро» 27 марта посвятила композитору больше одной колонки, напечатав хвалебную статью одного из преданных почитателей его таланта Анри Киттара:

«По мере того как развивался его композиторский гений, становилось все более очевидно, какой огромный личный вклад он внесет в мировую музыку. Какими бы изысканными ни были его произведения, возможно, они не были из числа тех, за которыми могла закрепиться устойчивая музыкальная традиция. Действительно, не похоже, чтобы нашлось много подражателей

или прямых последователей его творчества. В восхитительном созвездии выдающихся французских композиторов за последние полвека он остается единственным, неповторимым и в некотором смысле отгородившимся от всех…

Надо было, чтобы в 1902 году на сцене театра “Опера-Комик” была поставлена блистательная опера “Пеллеас и Мелизанда”, чтобы тут же почти безоговорочно был признан тот факт, что французская музыка обогатилась еще одним великим композитором…

Творчество Дебюсси в том виде, в каком мы его знаем, остается настолько богатым, что его имя не забудется никогда. Время постепенно расставит всё по своим местам. И тогда станет ясно, какое место он должен занимать среди выдающихся французских композиторов. Начиная с настоящего момента можно с полным правом утверждать, что он должен находиться в первом ряду прославленных музыкантов».

Газета «Ле Голуа» от 27 марта писала:

«Те и другие считали его революционером в музыке, хотя он был вполне рациональным человеком: новизна его творчества была отражением той эволюции, которую переживало музыкальное искусство в нашу эпоху. Не следует усматривать в эстетике Дебюсси детализацию, инновацию гармоний. Эти неожиданные гармонии вы легко найдете у Рамо и в особенности у Мусоргского, творчество которого досконально изучил Дебюсси. Новация Дебюсси состоит в том, что он восстал против полных аккордов, проповедуемых дидактическими трактатами. Он заменил их обертонами, которые использовали средневековые музыканты.

Что более всего восхищает в композиторском таланте Дебюсси, так это его раскрепощенность. Он не был рабом своей гениальности. Каждое его произведение имело свою определенную форму, в рамках которой музыкант занимался творческими поисками. И в этом он превзошел самого себя.

Дебюсси мог бы стать популярным композитором. Однако он предпочел остаться свободным художником. Грядущие поколения не забудут его».

Робер Годе посвятил Дебюсси большую статью, опубликованную в двух номерах газеты «Semaine littéraire de Genève» от 13 и 27 апреля 1918 года. Затем принял участие в написании коллективных статей, посвященных памяти композитора. Как только закончилась война, музыканты и друзья Дебюсси отдали ему дань уважения по случаю годовщин со дня рождения и смерти. Они ознаменовали эти даты установкой мемориальной доски на доме в Сен-Жермен-ан-Ле, где родился

Дебюсси. С тех пор это музей композитора. По случаю этих событий были опубликованы статьи и даны концерты. Дебюссисты ушли, чтобы уступить место музыканту, у которого не осталось ни истинного преемника, ни наследника.

Первая мировая война обозначила конец одной эпохи и начало другой. В последние годы своей жизни Дебюсси не проявлял большого интереса к новым веяниям в литературе и живописи, в том числе и к новым произведениям молодых композиторов. С 1918 года музыкальное наследие композитора принадлежит Истории.

До сегодняшнего дня не утихают споры о том, кто же все-таки Дебюсси — импрессионист или символист? Мнения критиков разнятся. Камиль Моклер в свое время утверждал, что музыка Дебюсси была «импрессионизмом звуков». Вюйермо сравнивал творчество Дебюсси с произведениями Моне. В то же время позднее в биографии музыканта он дал ему более широкое определение:

«Быть импрессионистом в музыке — это значит прежде всего переводить на музыкальный язык впечатления, которые композитор получает от красок, объемов, линий и звуков. Однако не в том виде, в каком они существуют в реальной жизни, а на уровне чувственного восприятия. Ему надо понимать их тайный язык, уметь расшифровывать их тайные откровения, улавливать их иррадиацию, слышать их внутренний голос. У вещей есть собственный голос, они обладают зрением, у них есть душа».

Андре Сюарес, напротив, отвергал приверженность композитора к импрессионизму: «Дебюсси, безусловно, является большим мастером пейзажа, но он никогда не рисовал конкретный предмет… Дебюсси никогда не был импрессионистом. Эго музыкант, который постоянно использовал символы. Ибо пейзаж, достойный музыки, поэзии и, наконец, искусства, есть символ, и только символ». Кандинский[152] углубляет этот анализ: «Самые современные музыканты, такие как Дебюсси, набираются впечатлений чаще всего у природы, а затем трансформируют их в музыкальные образы. Несмотря на сходство с импрессионистами, для него на первом месте было внутреннее содержание. В свои произведения он вкладывал душу, терзаемую событиями нашего времени, душу, обуреваемую страстями и страдающую от нервных потрясений».

Сам Дебюсси никогда не ставил ребром этот вопрос. Он считал за честь быть «учеником Клода Моне», как писал он Эмилю Вюйермо 25 января 1916 года. К тому же он признавался, что на его творчество оказали влияние Тёрнер и Уистлер. Он также не скрывал своего восхищения перед символистами в

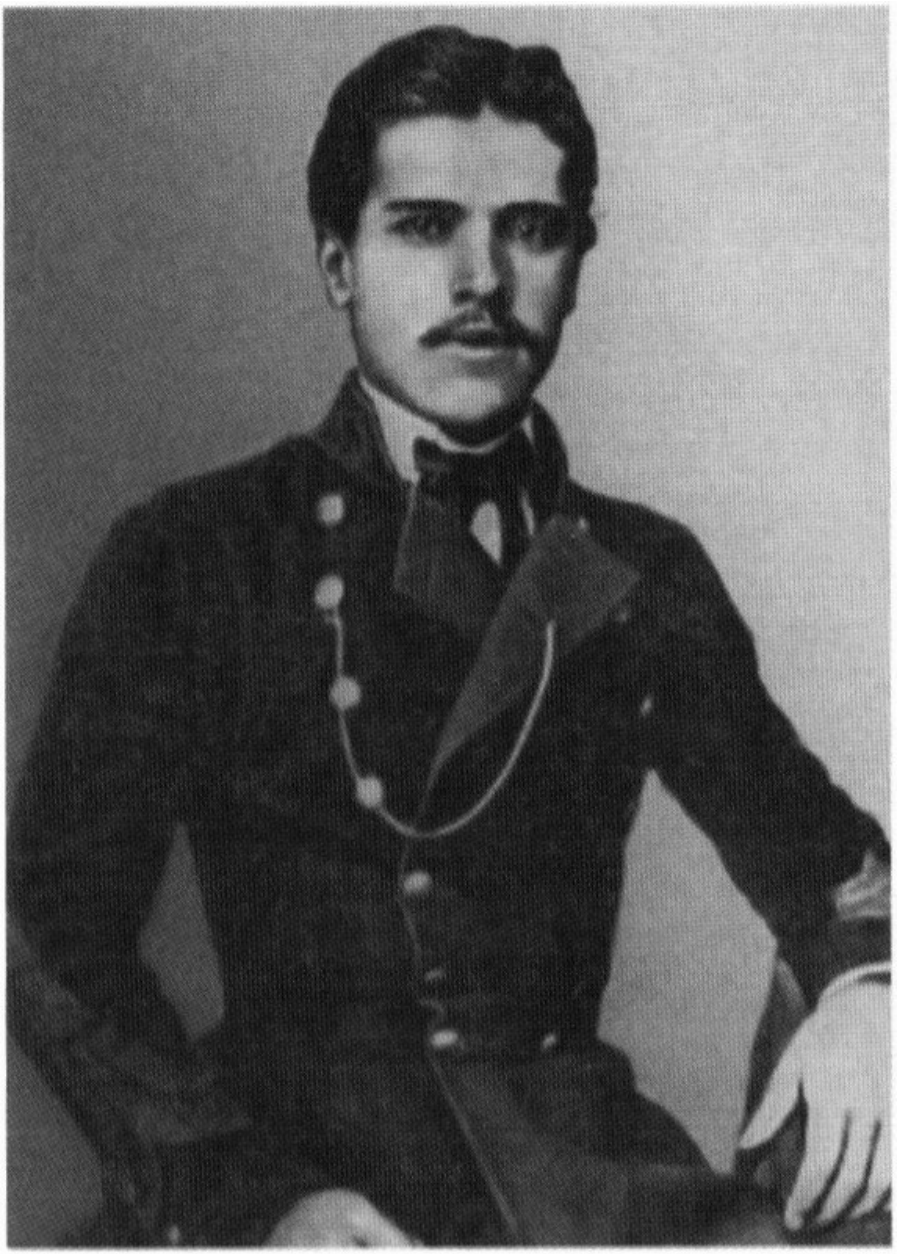
литературе, в частности перед Малларме. Это влияние нашло отражение в увлечении Дебюсси некоторыми формами живописи, в его любви к картинам, его страсти к литературе, которой он не решился полностью предаваться. Однако он был близок к ней, поддерживая дружеские отношения с писателями. Кроме того, можно ли применять к музыкальному произведению такое же определение, какое дают разным художникам? Безусловно, они имеют множество общих точек соприкосновения, но каждый из них обладает собственной спецификой. Происходит ли то же самое с символизмом, используемым как в живописи, так и в литературе самыми разными мастерами искусств?

Дебюсси, стоявший в музыкальном отношении в стороне от других композиторов, тем не менее был порождением своей эпохи, если рассматривать его в одном ряду с его современниками — художниками и писателями. Он выбрал музыку, поскольку она позволяла ему лучше живописать и образно представлять свой воображаемый мир, состоявший из чувств, ощущений и интерпретаций. В этом смысле он импрессионист и символист, поскольку его первостепенная задача состояла в том, чтобы «сочинять музыку, которая как можно ближе представляла бы саму жизнь», как сказал композитор в интервью английской газете «Дейли мейл» 28 мая 1909 года. Это была его жизнь, наполненная чувствами и ощущениями, наслаждением, мечтами, тайными интерпретациями и поисками идеала: «Я хочу выразить в музыке свою мечту, полностью отстранившись от себя самого, и описать с детской непосредственностью мой богатый внутренний мир.

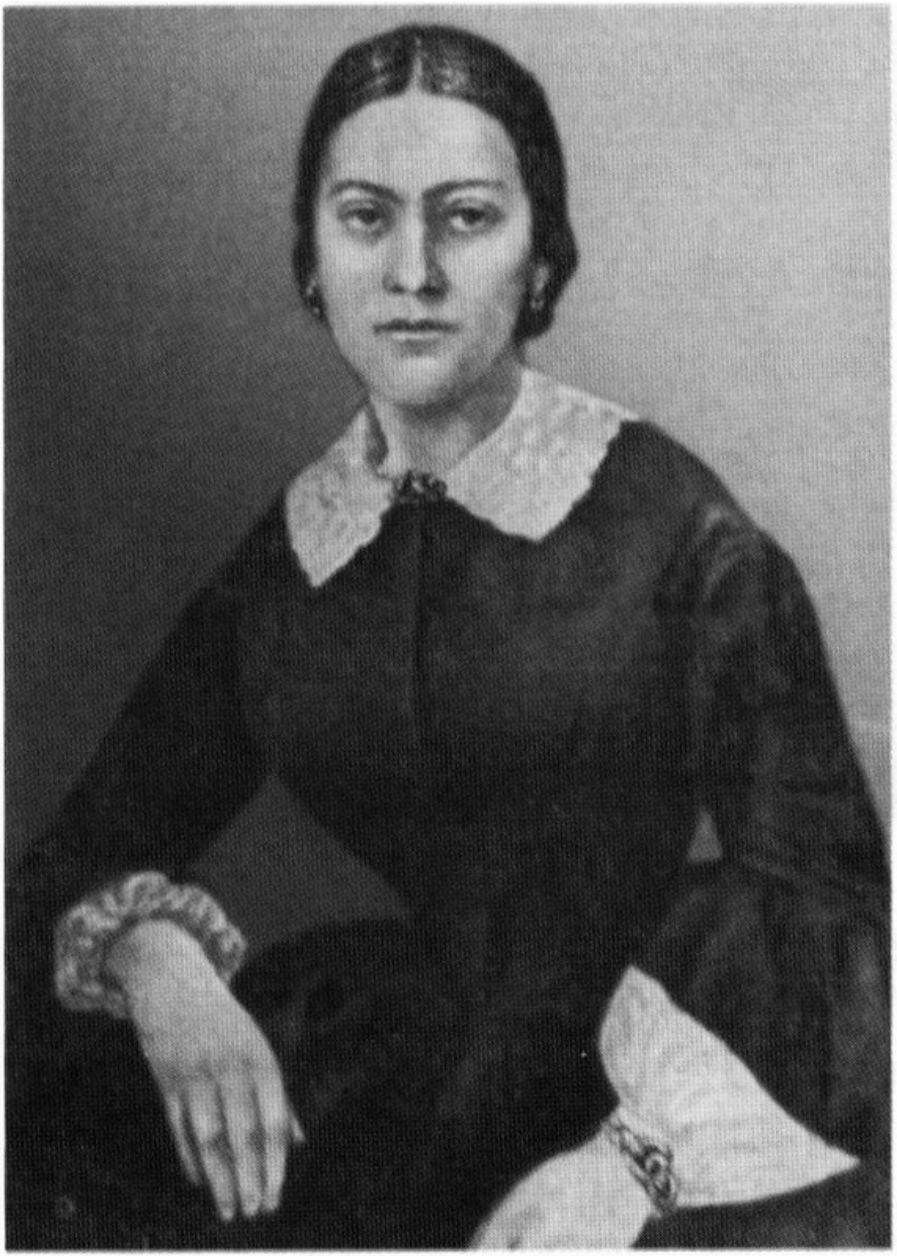
Безусловно, наивная грамматика музыкального искусства вызовет столкновение мнений. Она будет шокировать, как всегда, поборников обмана и фальши…

Надо стараться быть великим художником для себя самого, а не для других. Я хочу набраться смелости, чтобы остаться самим собой и отстаивать свою правду»[153].

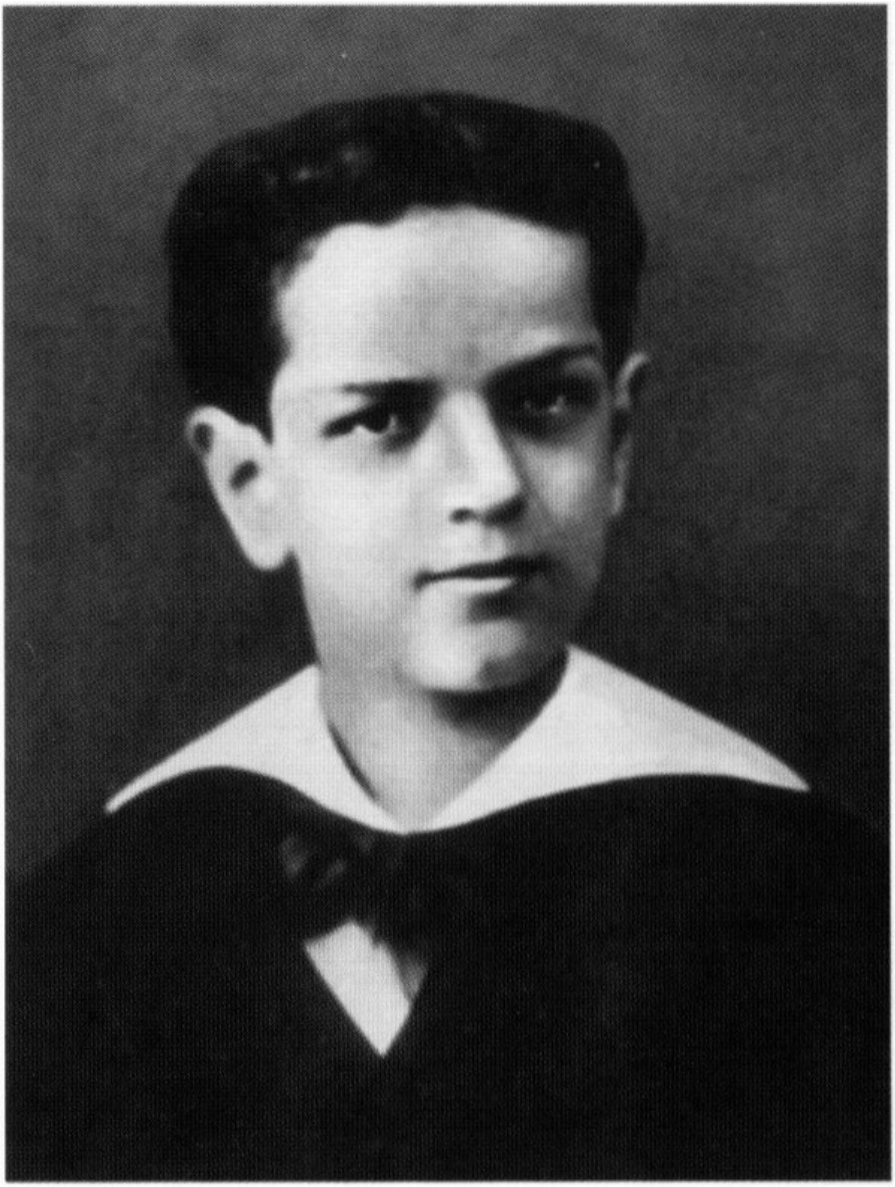
ИЛЛЮСТРАЦИИ



Манюэль Ашиль Дебюсси, отец композитора



Викторина Дебюсси, мать композитора

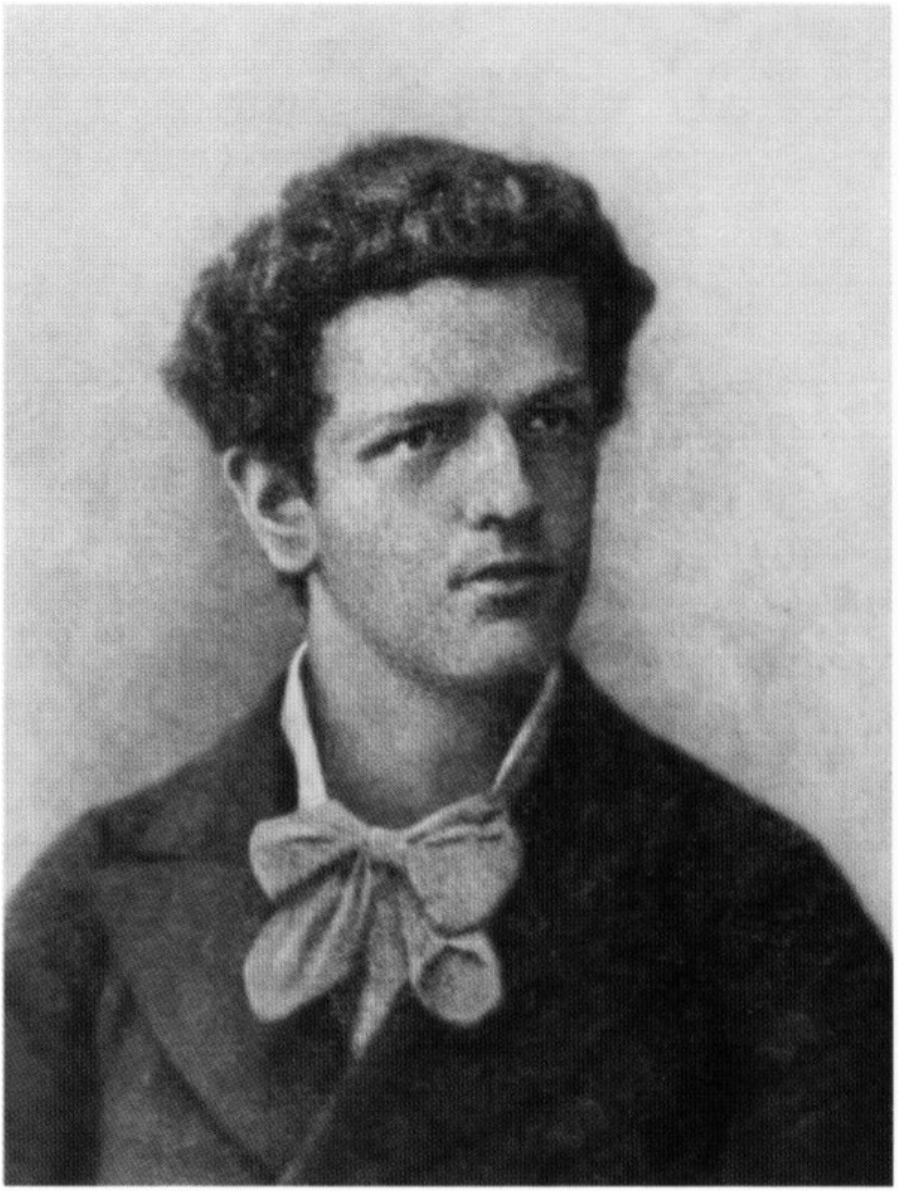


Ашиль Клод Дебюсси — студент Парижской консерватории. *1874 г.*

Парижская консерватория

Эрнест Гиро

Сезар Франк

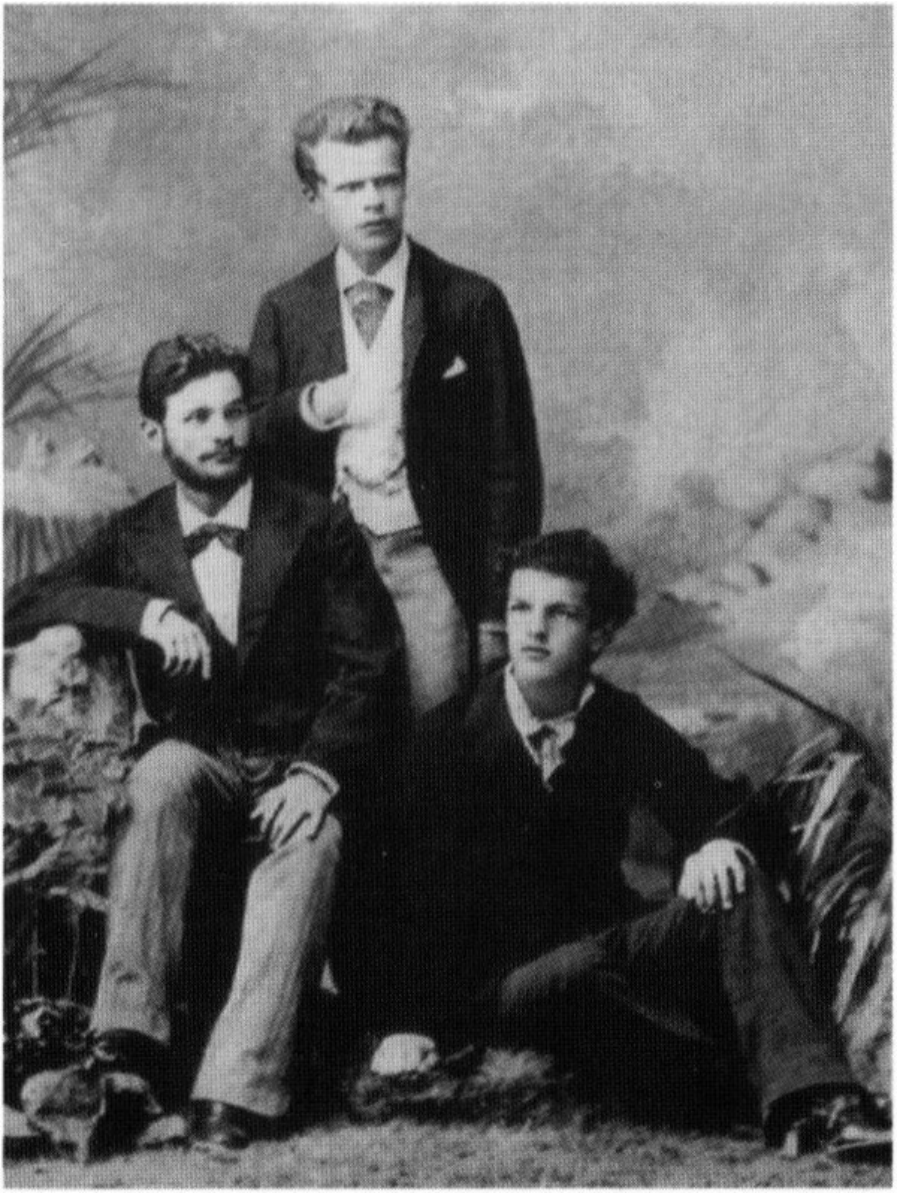


Клод Дебюсси. Флоренция. *1880 г.*

Надежда Филаретовна фон Мекк

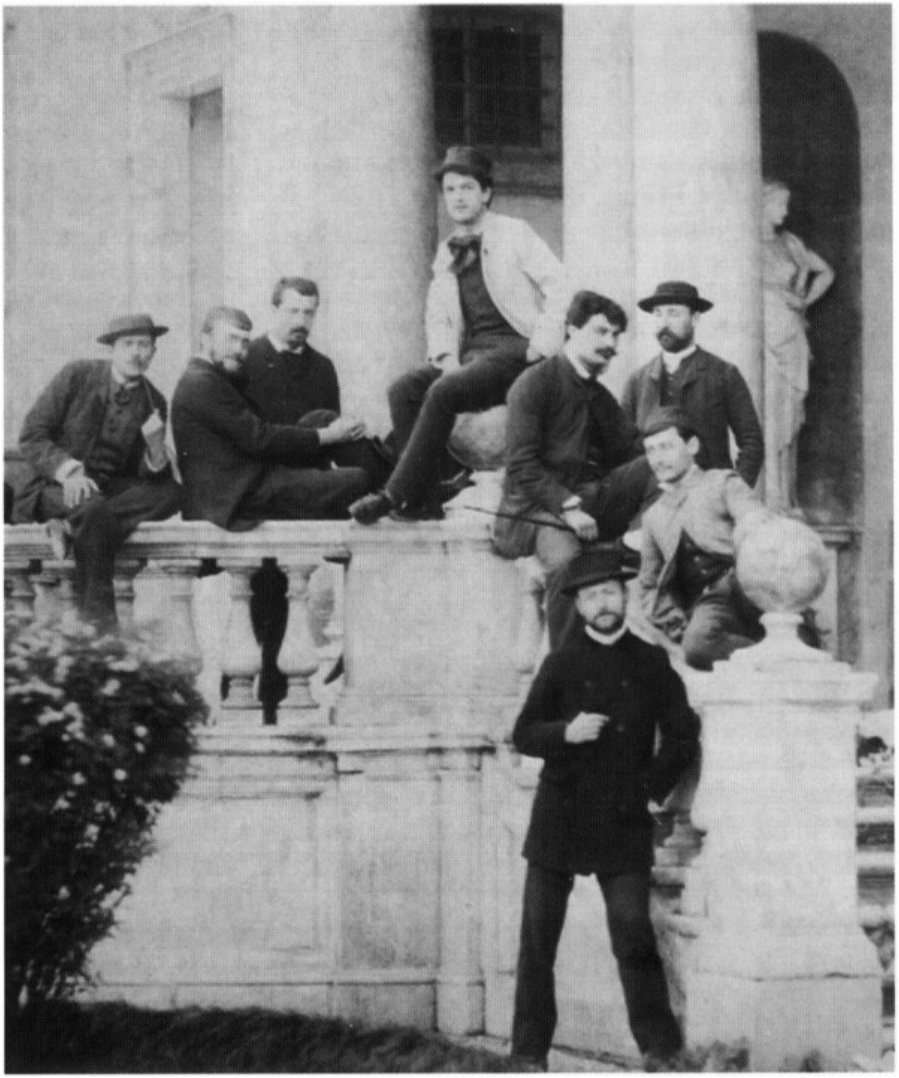
В этом доме в 1880-х годах Клод Дебюсси преподавал музыку дочерям Надежды фон Мекк.

Москва, Мясницкая, 44. Современный вид

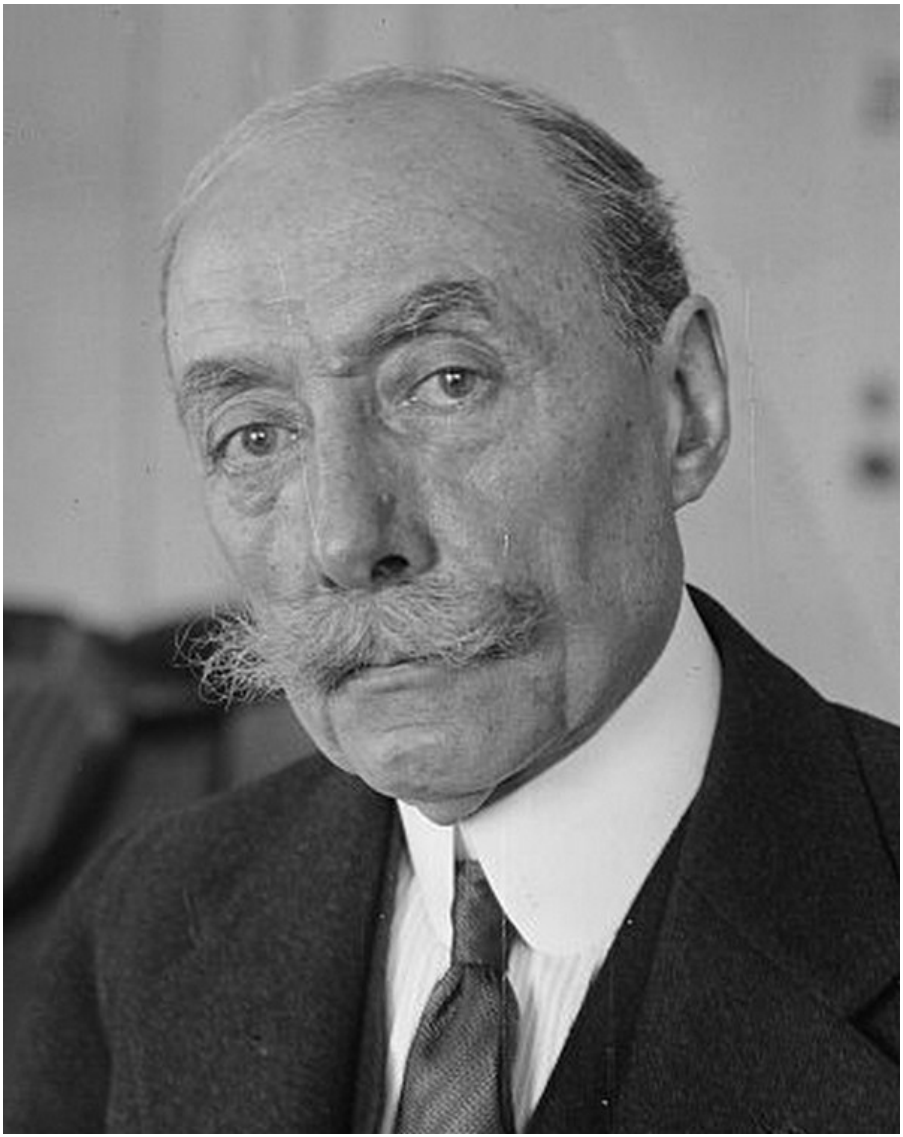


Владислав Пахульский, Петр Данильченко и Клод Дебюсси.

Их называли «трио фон Мекк» — все трое преподавали музыку ее дочерям



Дебюсси (*сидит наверху* в белой куртке) на вилле Медичи. *1885 г.*



Андре Мессаже

Дебюссис первой женой Лили (Мари Розали Тексье). *1899 г.*

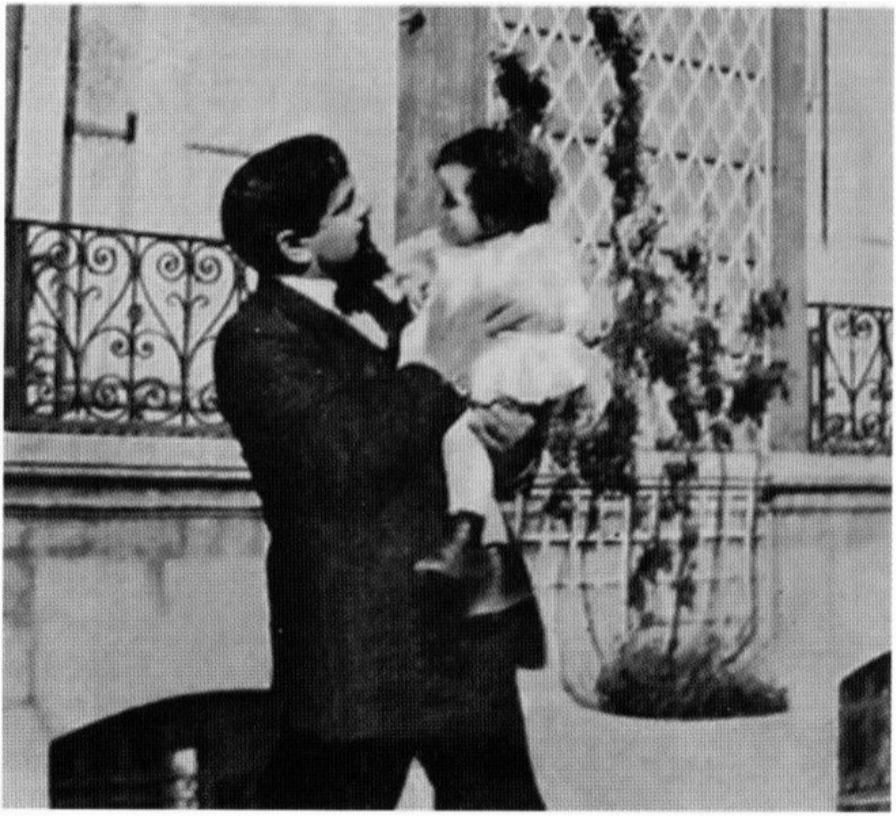
Морис Метерлинк

Эмма Дебюсси (урожденная Бардак), вторая жена композитора.

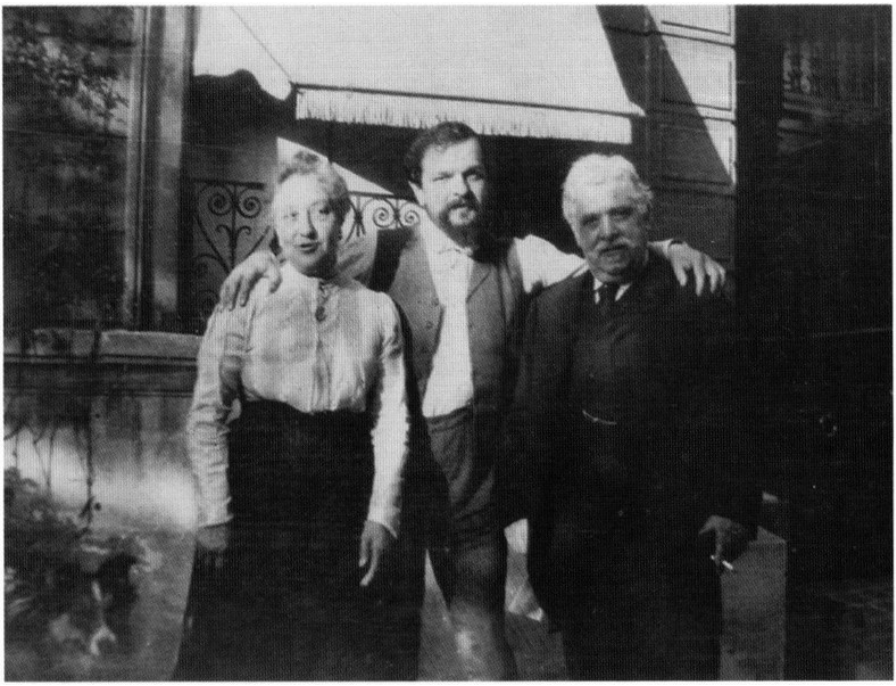
Портрет работы Ж. Л. Бонна. 1903 г.

Мэри Гарден в роли Мелизанды. *1902 г.*

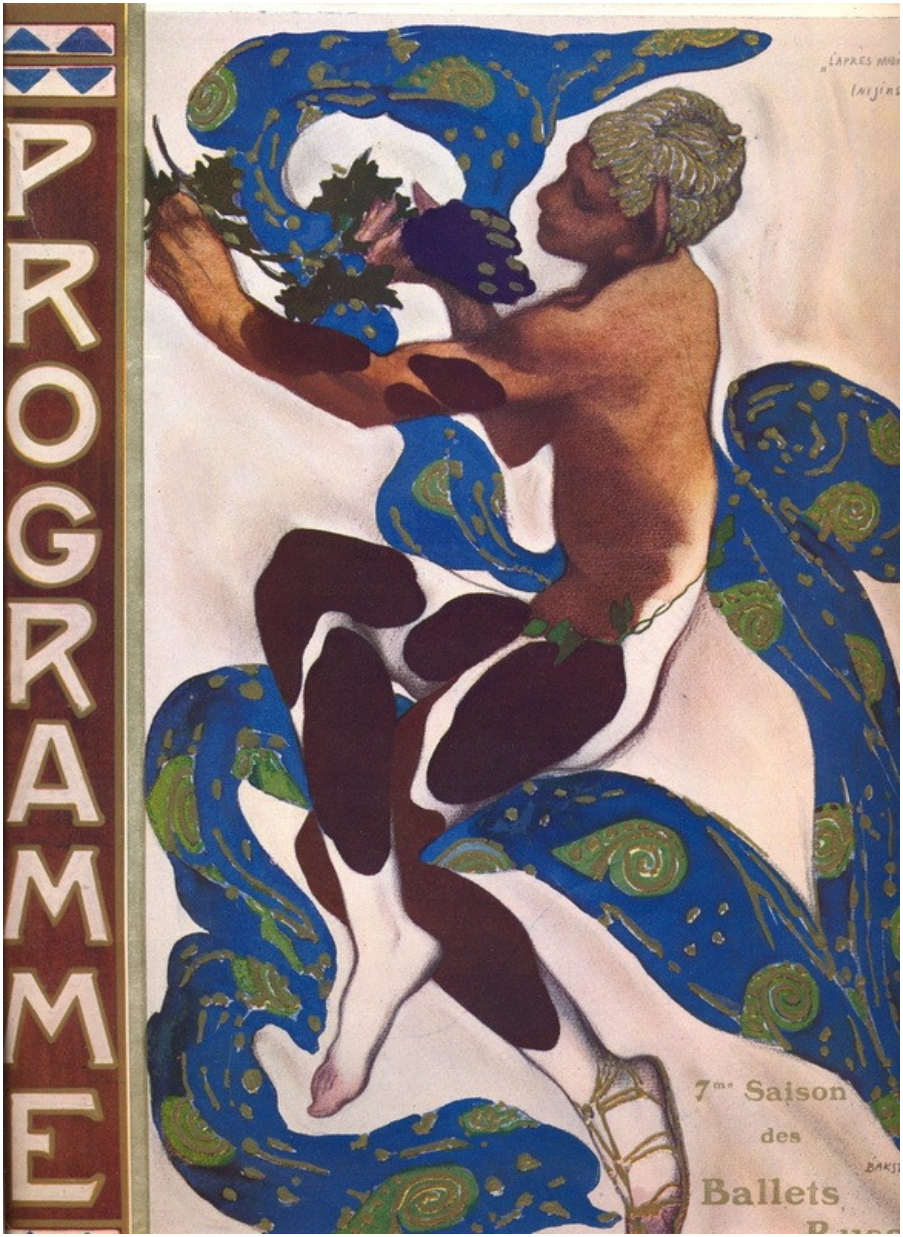
Клод Дебюсси.
Нормандия. 1904 г.



С дочерью Эммой Клод (Шушу). *1908 г.*



С родителями. *1909 г.*



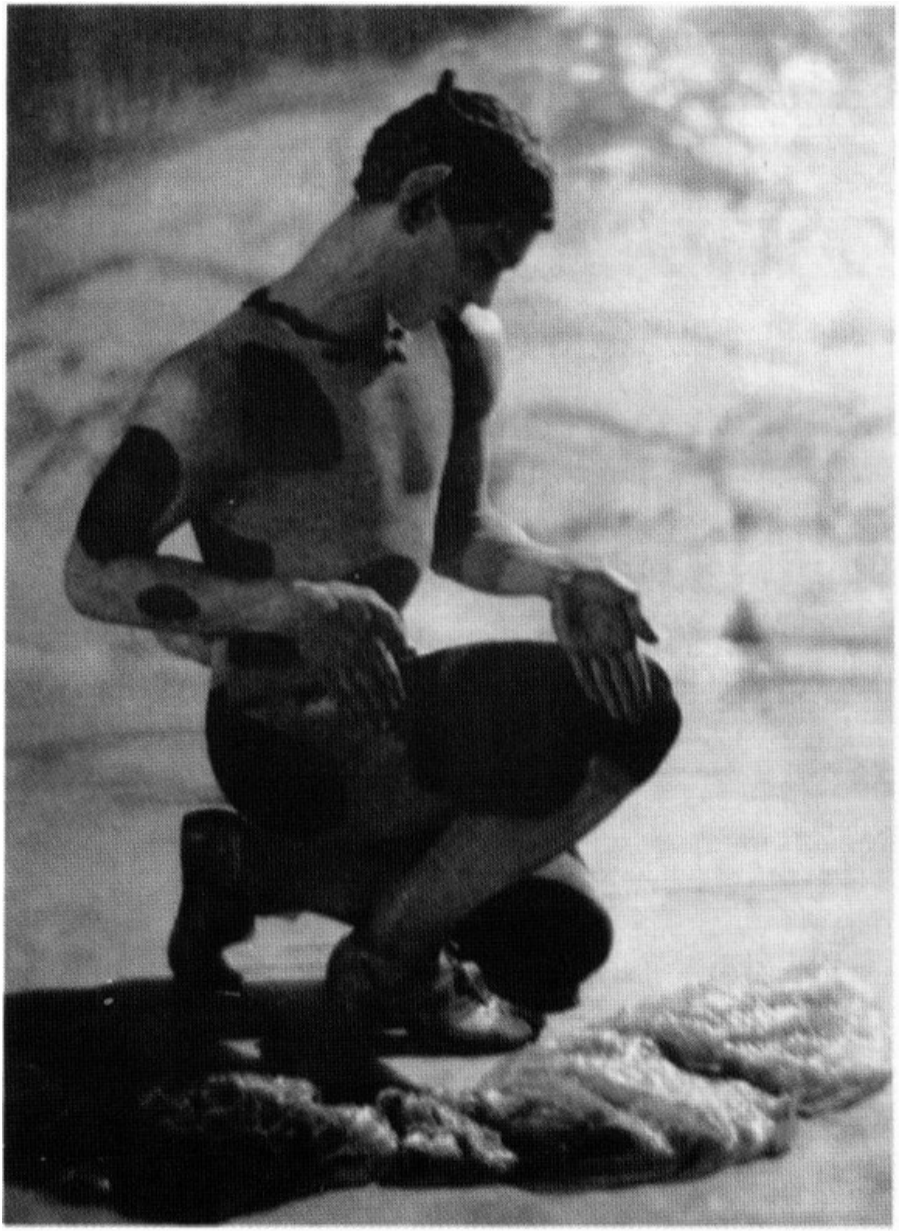
Программка к балету «Послеполуденный отдых фавна», выполненная Л. Бакстом

Андре Капле и Клод Дебюсси. *1910 г.*

Мод Аллан

Мод Аллан в роли Саломеи

Вацлав Нижинский



Вацлав Нижинский в роли фавна

Клод Дебюсси с дочерью Шушу. *Аркашон, сентябрь 1916 г.*

Дом в Париже, где композитор провел последние годы жизни. *Современный вид*

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА КЛОДА ДЕБЮССИ

1862, 22 августа — в доме 38 по улице Опен в предместье Парижа Сен-Жермен-ан-Ле родился Ашиль Клод Дебюсси. Его родители, Манюэль и Викторина, занимались торговлей фаянсом. В семье было еще четверо детей: Адель (1863–1952), Эммануэль (1867–1937), Альфред (1870–1937), Эжен (1867–1877).

1864, 31 июля — крещение Ашиля Клода. Крестными мальчика были его тетка Клементина Дебюсси и ее любовник Ашиль Ароза.

Декабрь — семейство Дебюсси продает принадлежащую ему фаянсовую лавку, которая не приносит прибыли, и переезжает в Клиши к матери Викторины Дебюсси.

1868 — Манюэль Дебюсси поступает на работу в типографию Поля Дюпона. Семейство будущего композитора переезжает в дом 69 по улице Сент-Оноре.

1870 — Викторина с детьми гостит у Клементины в Каннах. Ашиль берет уроки музыки у скрипача Жана Черутти, который не находит у него музыкальных способностей.

19 июля — Франция объявляет войну Пруссии.

4 сентября — Наполеон III взят в плен в Седане и низвергнут. Провозглашена республика.

19 сентября — Париж осажден армией Пруссии.

1871, 26 февраля — Луи Адольф Тьер намеревается подписать мир с Прусской империей. Парижане угрожают восстанием против мер, предпринятых Национальным собранием, и организуют движение сопротивления под руководством совета коммуны.

28 марта — образована Парижская коммуна. Манюэлю Дебюсси присвоено звание младшего лейтенанта, а 3 мая — капитана.

27 мая — войска под командованием Мак-Магона входят в Париж. Манюэль заключен в лагерь Сатори, где встречается с Шарлем Сиври, который рекомендует ему свою мать Моте де Флервиль в качестве преподавателя музыки для Ашиля.

Июнь — Эльзас и часть Лотарингии аннексированы Германией согласно Франкфуртскому договору.

11 декабря — Манюэль Дебюсси приговорен к четырем годам тюрьмы, которые позднее были заменены четырьмя годами поражения в гражданских и семейных правах.

1872, 22 октября — благодаря урокам Моте де Фервиля, тещи

Верлена, Дебюсси принят в консерваторию в класс Антуана Мармонтеля (фортепиано) и Альбера Лавиньяка (сольфеджио).

1873, 1 сентября — выйдя из заключения в начале года, Манюэль Дебюсси переезжает вместе с семьей в дом 13 по улице Клайперон недалеко от площади Клиши.

1874, шюль — Дебюсси получает вторую премию за исполнение на фортепиано «Концерта № 2» Шопена. Во время учебы в консерватории Дебюсси подружился с Раймоном Бонером, Габриэлем Пьерне, Полем Видалем и Рене Шансарелем.

1875, шюль — Дебюсси получает первую премию за исполнение на фортепиано «Баллады № 1» Шопена.

1876, 16 января — Дебюсси в первый раз выступает на публике в коммуне Шони департамента Эна, аккомпанируя вместе со скрипачом и виолончелистом певцу Леонтину Мендесу.

18 марта — Дебюсси снова выступает в Шони. Его игра нашла восторженный отклик в местной прессе.

Июнь — Дебюсси не премирован за игру на фортепиано, но стал первым по классу сольфеджио.

1877, 27 ноября — Дебюсси поступает в класс музыкальной гармонии Эмиля Дюрана.

1878, шюнь — Дебюсси не получает ни одной награды в консерватории.

1879, 30 января — Жюль Греви избран президентом Французской республики.

Лето — благодаря ходатайству Мармонтеля Дебюсси приглашен в качестве пианиста развлекать гостей Маргариты Уилсон-Пелуз. Бывшая любовница Греви, большая поклонница Вагнера, она устраивала музыкальные вечера в принадлежавшем ей замке Шенонсо.

Октябрь — поступает в класс аккомпанемента Огюста Базиля. Начинает сочинять романсы на слова Мюссе и Теодора де Банвиля.

1880, шюнь — становится первым в классе аккомпанемента.

20 шюля — 5 ноября — находится на службе у баронессы фон Мекк в качестве пианиста. Сочиняет «Трио соль мажор» для фортепиано, скрипки и виолончели.

Декабрь — записывается в класс композиции Эрнеста Гиро, большого любителя музыки Вагнера. Становится пианистом-аккомпаниатором на курсах пения Моро-Сентен и встречает Мари Бланш Ванье.

1881 — сочиняет романсы для Мари Бланш Ванье.

Июль — декабрь — сопровождает баронессу фон Мекк сначала в Москву, затем в Италию.

1882, 8 января — сочиняет первый романс «Марионетки» на

слова Верлена.

12 мая — аккомпанирует Мари Бланш Ванье во время исполнения романса «Галантное празднество» на слова Теодора де Банвиля. Июнь — сочиняет «Интермеццо» на слова Генриха Гейне и представляет это произведение в консерваторию как часть экзаменационного задания.

Весна — лето — часто ездит в Виль-д'Авре, где отдыхают Мари Бланш Ванье и ее муж.

Сентябрь — конец декабря — гостит у баронессы фон Мекк в имении недалеко от Москвы. Знакомится с русской народной музыкой. Едет с баронессой в Вену, где сочиняет романс «Мандолина» по поэме Верлена.

1883, январь — становится вместо Поля Видаля аккомпаниатором в хоре «Конкордия».

5—11 мая — участвует в конкурсе на соискание Римской премии, исполняя «Призыв» для хора и оркестра по поэме Ламартина.

19 мая — 13 июня — участвуя в конкурсе на соискание Римской премии, сочиняет кантату на слова Эмиля Моро для трех солистов и оркестра. В конкурсе на соискание Римской премии занимает второе место после Поля Видаля.

Сентябрь — сочиняет несколько романсов по поэмам Поля Бурже из сборника «Признания».

1884,10–16 мая — снова участвует в отборе на конкурс на соискание Римской премии, представив сюиту «Весна».

28 июня — завоевывает первое место на конкурсе на соискание Римской премии за кантату «Блудный сын» по поэме Эдуарда Гинана.

Лето — сочиняет «Дивертисмент» для игры на фортепиано в четыре руки.

1885, 27 января — уезжает из Парижа на виллу Медичи в Рим.

27 апреля — отлучается на неделю в Париж и навещает семейство Ванье.

Июнь — начинает работу над симфонической одой «Зюлейма» на либретто Гейне в качестве первого учебного задания Академии изящных искусств.

8 июля — отправляется в отпуск во Францию, тайком видится с Мари Бланш Ванье, отдыхающей в Дьепе.

Зима — начинает работу нал «Дианой в лесу» по комедии Банвиля и сочиняет романсы «Романс» и «Колокола» на стихи Поля Бурже.

1886, 8 января — встречается с Листом на вилле Медичи и играет вместе с Полем Видалем «Фауст-Симфонию»,

переработанную для исполнения на двух фортепиано.

Конец января — Анри Ванье перестает переписываться с Дебюсси, узнав о любовной связи композитора со своей женой.

Июль — август — находится на каникулах в Париже, но не видится с Мари Бланш Ванье.

1887, февраль — заканчивает симфоническую сюиту «Весна» для фортепиано, оркестра и хора, которая будет критически воспринята Академией изящных искусств.

2 марта — возвращается в Париж и поселяется у своих родителей.

Весна — снова видится с Полем Дюка, с которым пересекался во время пребывания в консерватории. Знакомится с несколькими богатыми меломанами — семейством Петер, финансистом Этьеном Дюпеном, Леопольдом Стевенсоном и его сестрой Катриной.

Декабрь — берется за сочинение цикла романсов «Пять стихотворений Бодлера».

1888, 8 января — становится членом Национального музыкального общества. Знакомится с Эрнестом Шоссоном.

Август — благодаря финансовой помощи Этьена Дюпена посетил Байройт и прослушал оперы Вагнера «Парсифаль», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тристан и Изольда». Встречается с Робером Годе, композитором и музыковедом.

Зима — заканчивает третье учебное задание — кантату «Дева-избранница» по поэме Данте Габриэля Россетти для Академии изящных искусств в качестве лауреата Римской премии. Кантата получила одобрение Академии изящных искусств.

1889, 1 марта — вместе с Жаком Дюраном исполнил «Маленькую сюиту». Весна — знакомится с Жаном Мореасом и Катюлем Мендесом. Посещает книжный магазин независимого искусства, где встречается с Анри Ренье.

Апрель — май — гостит у Мишеля Петера-сына в Бретани и работает над «Фантазией» для фортепиано и оркестра.

6 мая — открытие Всемирной выставки в Париже.

Июнь — июль — посещает Всемирную выставку и открывает для себя азиатскую музыку, в частности оркестр Гамелан. Присутствует на концертах Римского-Корсакова.

Август — знакомится с Габриэль Дюпон (Габи).

1890, февраль — изданы «Пять стихотворений Бодлера».

Апрель — написаны «Грезы», «Штирийская тарантелла», «Романтический вальс», «Славянская баллада».

Зима — знакомится с Малларме; начинает работать над прелюдией «Послеполуденный отдых фавна».

1891, весна — начинает сочинять музыку к первому циклу

романсов «Галантные празднества» на слова Верлена. Знакомится с Камиллой Клодель.

11 апреля — продает права на две «Арабески» для фортепиано издательскому дому Дюрана.

Июнь — поселяется вместе с Габи в доме 42 по Лондонской улице.

30 августа — уступает издательству Жюльена Амеля три романса на слова Верлена, «Грезы» и «Мазурку», которые в марте уже продал Шудену.

1892, март — знакомится с Пьером Луисом.

1893, весна — читает пьесу Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда». Сближается с Шоссоном, завязывает дружбу с семействами Фонтен, Лероль, которые являются родственниками Шоссона.

8 апреля — исполнение «Девы-избранницы» Национальным музыкальным обществом с Терезой Роже в главной роли.

Июль — исполняет у Малларме прелюдию «Послеполуденный отдых фавна».

13 октября — продает издательскому дому Дюрана права на «Квартет для двух скрипок, альта и виолончели».

6—12 ноября — Дебюсси едет вместе с Пьером Луисом в Бельгию. В Генте встречается с Метерлинком, который дает согласие переложить на музыку его пьесу «Пеллеас и Мелизанда».

29 декабря — уступает Жоржу Гартману права на четыре «Лирические прозы».

1894, 17 февраля — романсы «Цветы» и «Вечера» из цикла «Лирические прозы» исполнены на концерте, устроенном Национальным музыкальным обществом. Дебюсси аккомпанирует певице Терезе Роже, с которой будет позднее помолвлен.

Весна — помолвка Дебюсси расторгнута из-за анонимного письма, в котором сообщалось о долгах композитора и его сожительстве с Габи. Эрнест Шоссон прерывает дружбу с Дебюсси, но на его защиту встает Луис.

Лето — продолжает сочинять музыку к опере «Пеллеас и Мелизанда». Сентябрь — заканчивает прелюдию «Послеполуденный отдых фавна».

Зима — сочиняет фортепианную пьесу «Образы» и посвящает ее Ивонне, дочери Анри Лёроля.

22 декабря — первое исполнение прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» оркестром Национального музыкального общества под руководством Гюстава Доре.

1895, январь — июль — вместе с Луисом планирует различные проекты, но ни один не будет реализован. Продолжает работать над оперой «Пеллеас и Мелизанда», исполняет для

друзей отрывки из нее.

17 августа — завершает работу над оперой «Пеллеас и Мелизанда».

13 и 20 октября — прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» исполнена на концерте в Кёльне. В прессе публикуются критические отзывы о ней.

1896, май — берется за сочинение цикла песен «Ивняк» на слова Россетти, который так и останется незавершенным.

Ноябрь — у Дебюсси портятся отношения с Изаи, для которого он собирался сочинить три «Ноктюрна для скрипки с оркестром», которые так и не увидят свет.

1897, февраль — конфликт с Габи, которая пытается покончить жизнь самоубийством. Дебюсси переживает тяжелый период и не может сочинять.

Май — начинает сочинять три «Песни Билитис» на слова Пьера Луиса.

Декабрь — принимается за работу над «Ноктюрнами для оркестра» («Облака», «Празднества», «Сирены»).

1898, апрель — Дебюсси сочиняет первую и третью песни из цикла «Три песни Шарля Орлеанского» для семейного хорового кружка Люсьена Фонтена. На занятиях хора Дебюсси встречается с Мишель Ворм де Ромили, которая оставила свидетельства о том, каким преподавателем был Дебюсси.

Май — директор театра «Опера-Комик» Альбер Карре предусмотрел в плане на сезон постановку оперы «Пеллеас и Мелизанда», но постановка была отложена.

Зима — Дебюсси порывает с Габриэль Дюпон и переезжает в дом номер 58 по улице Кардине.

1899, апрель — увлечение Лили Тексье. Сочиняет «Колыбельную» для пьесы Петера Рене «Трагедия смерти».

10 июня — умер Шоссон, Дебюсси не пришел на похороны друга.

24 июня — свадьба Пьера Луиса с Луизой де Эредиа. Дебюсси сочиняет свадебный марш, партитура которого была впоследствии потеряна.

19 октября — бракосочетание с Лили Тексье в мэрии XVII округа Парижа. Луис, Сати и Люсьен Фонтен являются свидетелями жениха.

1900, февраль — публикует «Ноктюрны» в издательстве Фромона (Жоржа Гартмана).

Март — планируется постановка оперы «Пеллеас и Мелизанда» в театре «Опера-Комик». Дебюсси перерабатывает партитуру для постановки на сцене.

17 марта — «Песни Билитис» исполнены Бланш Маро и

Дебюсси на концерте Национального музыкального общества.

15 апреля — открытие Всемирной выставки в Париже.

23 апреля — умер Жорж Гартман, оставив Дебюсси, который оплакивает его смерть, в долгах.

22 июня — в рамках программы Всемирной выставки исполнен «Струнный квартет».

23 августа — в рамках программы Всемирной выставки сыграна «Дева-избранница».

9 декабря — исполнены ноктюрны «Облака» и «Празднества» в концерте скрипача Ламурё. Оркестром дирижировал Камиль Шевийяр.

1901, 7 февраля — единственное представление двенадцати «Песен Билитис». Композитор еще раз обратится к этой музыке, когда будет сочинять «Шесть античных эпиграфов».

1 апреля — начинает писать статьи для журнала «La Revue blanche» под псевдонимом Господин Крош.

Апрель — по просьбе Дебюсси Рауль Бардак работает вместе с Равелем над сокращением «Ноктюрнов» для двух фортепиано. Дебюсси сочиняет дуэт для фортепиано «Линдараха».

3 мая — Альбер Карре, директор театра «Опера-Комик», письменно обязуется поставить в репертуар на следующий сезон «Пеллеаса и Мелизанду».

27 октября — на концерте Ламурё представлены публике три ноктюрна, третий из которых — «Сирены» ранее никогда не исполнялся.

1 декабря — прекращает сотрудничество с журналом «La Revue blanche».

Зима — работает над оркестровкой «Пеллеаса и Мелизанды».

1902, 11 января — испанский пианист Рикардо Виньес исполняет сюиту «Для фортепиано» («Прелюдия», «Сарабанда», «Токката») на концерте Национального музыкального общества.

13 января — начало репетиций «Пеллеаса и Мелизанды» в театре «Опера-Комик» с Андре Мессаже в качестве дирижера, Жаном Перье и Мэри Гарден в главных партиях.

Февраль — Метерлинк жалуется в Общество авторских прав на Дебюсси за то, что его подруга Жоржетта Леблан не получила роль Мелизанды.

14 апреля — Метерлинк публикует в газете «Фигаро» открытое письмо против Дебюсси и Альбера Карре с пожеланием провала оперы.

30 апреля — генеральная репетиция «Пеллеаса и Мелизанды». Опера широко комментируется и критикуется в прессе. После нескольких спектаклей начинает восторженно приниматься зрителями.

Июнь — Дебюсси начинает сочинять одноактную оперу «Черт на колокольне» по произведению Эдгара По.

12–20 июля — поездка в Лондон без Лили; там композитор встретился с Мессаже и Мэри Гарден, которые имеют ангажемент в Ковент-Гардене.

24 июля —15 сентября — Дебюсси и Лили проводят лето у ее родителей в Бишене, Бургундия.

30 октября — в театре «Опера-Комик» возобновлены спектакли оперы «Пеллеас и Мелизанда».

Ноябрь — Луи Лалуа, молодой музыковед, публикует восторженную статью о «Пеллеасе и Мелизанде» в журнале «La Revue musicale». Между ним и Дебюсси завязывается дружба.

1903, январь — Дебюсси награжден орденом Почетного легиона благодаря содействию Луи Лалуа.

12 января — 28 июня — сотрудничает с газетой «Жиль Блас».

23 апреля — 3 мая — находится в Лондоне, где присутствует на представлении оперы Вагнера «Кольцо нибелунга». Оркестром дирижирует Ганс Рихтер, талантом которого восхищается Дебюсси.

Май — июль — работает над «Рапсодией для саксофона с оркестром», заказанной Элизой Халл для Бостонского оркестрового клуба.

8 июля — подписывает контракт с Дюраном на «Образы» для фортепиано (первая и вторая серии).

10 июля — 1 октября — с женой проводит лето в Бишене. Берется за сочинение симфонических эскизов «Море» и заканчивает «Эстампы» для фортепиано.

15 ноября — прелюдия «Послеполуденный отдых фавна» исполнена в концертах Ламурё и Колонна.

1904, 9 января — Рикардо Виньес играет «Эстампы» на концерте Национального музыкального общества.

22 января — Жан Лоррен публикует в газете «Le Journal» критическую статью под названием «Пеллеастры».

Февраль — Дебюсси записывает вместе с Мэри Гарден «Забытые ариетты» и отрывок из оперы «Пеллеас и Мелизанда» во французской студии грамзаписи.

Май — издательство Дюрана публикует «Три песни Франции» по поэмам Шарля I Орлеанского.

Июнь — начало связи с Эммой Бардак; музыкант дарит Эмме посвященные ей вокальные миниатюры «Галантные празднества» на стихи Верлена.

16 июня — первое слушание «Галантных празднеств» (первая серия) у госпожи Колонн с Дебюсси за фортепиано.

Август — середина октября — Дебюсси с Эммой живет на

Джерси, затем отправляется в Пурвиль, Нормандия. Заканчивает «Маски» и «Остров радости».

6 ноября — на концертах Эдуара Колонна исполнены два «Танца» для хроматической арфы и оркестра.

1905, январь — август — переговоры с Лили и ее адвокатом по поводу развода. Эмма Бардак также начинает процедуру развода.

5 марта — заканчивает симфонические эскизы «Море».

31 марта — уступает издательству Дюрана все права на «Пеллеаса и Мелизанду».

Июнь — издательство «Фромон» публикует «Бергамасскую сюиту», начатую в 1890 году и состоящую из четырех частей, включая «Лунный свет».

17 шюля — оформлен развод с Лили.

Конец шюля — 30 августа — Дебюсси и Эмма живут в Истборне, Англия, графство Восточный Суссекс.

Конец сентября — Дебюсси и Эмма Бардак поселяются в частном отеле на улице Буа-де-Булонь.

15 и 22 октября — симфонические эскизы «Море» вошли в программу концертов Ламурё и подверглись суровой критике.

30 октября — рождение дочери Клод Эммы (Шушу).

1906, 8 марта — написана музыкальная пьеса «Серенада кукле», которая позднее вошла в состав сюиты «Детский уголок».

Апрель — Дебюсси встречается с Сегаленом, который открывает ему полинезийскую музыку. Но их совместные проекты «Сиддхартха» и «Король-Орфей» не увидят свет.

8 августа —1 сентября — живет вместе с семьей в Дьепе.

1907, январь — участвует в репетициях оперы «Пеллеас и Мелизанда» в Королевском оперном театре «Ла Монне» в Брюсселе, но не присутствует на ее премьере.

Август — середина сентября — работает над «Весенними хороводами», третьей частью музыкальных пьес для оркестра «Образы».

Ноябрь — работает над второй серией музыкальных пьес для фортепиано «Образы».

1908, 16 января — в первый раз дирижирует своим произведением «Море» на концертах Колонна.

20 января — бракосочетание с Эммой.

1 февраля — в Лондоне дирижирует оркестром при исполнении своих музыкальных произведений прелюдии «Послеполуденный отдых фавна» и «Море».

21 февраля — Рикардо Виньес исполняет вторую серию музыкальных пьес «Образы».

Лето — заканчивает сюиту «Детский уголок», посвященную

дочери, и «Три песни Шарля Орлеанского». Работает над музыкальной пьесой «Падение дома Ашеров» по произведению Эдгара По.

25–30 декабря — заканчивает «Иберию», вторую часть оркестрового произведения «Образы».

1909, февраль — у Дебюсси появились первые симптомы рака, который станет причиной его смерти, он вынужден отменить концерты в Эдинбурге и Манчестере.

Май — вместе с Эммой находится в Лондоне накануне постановки «Пеллеаса и Мелизанды» на сцене театра «Ковент-Гарден», но они не присутствуют на премьере оперы. Сочиняет «Посвящение Гайдну» для фортепиано.

Сентябрь — Луи Лалуа публикует первую биографию Дебюсси.

Октябрь — в журнале «Revue du temps present» опубликован памфлет Рафаэля Кора «Господин Клод Дебюсси и современный снобизм».

Декабрь — начинает работать над первой тетрадью «Прелюдий» для фортепиано.

1910, январь — заканчивает «Первую рапсодию для кларнета», сочиненную для консерваторского конкурса, в котором участвовал как член жюри.

20 февраля — на концерте Колонна исполнена музыкальная пьеса «Иберия», дирижировал Габриэль Пьерне.

2 марта — в концертном зале Гаво дирижирует оркестром под руководством Дюрана, исполняющим «Весенние хороводы».

Май — сочиняет «Три баллады на слова Вийона» для хора и фортепиано.

25 мая — исполняет четыре «Прелюдии» на концерте Независимого музыкального общества.

Июль — издательство Дюрана публикует вальс «Более чем медленный» для фортепиано.

Начало сентября — подписывает с Мод Аллан договор на передачу прав на балет «Камма».

Август — издательство Дюрана публикует вокальный цикл «Прогулка двух влюбленных» на слова Тристана Л'Эрмита.

28 октября — в возрасте семидесяти четырех лет умирает Манюэль Дебюсси, отец композитора.

29 ноября — 7 декабря — совершает триумфальное турне в Вену и Будапешт.

9 декабря — подписывает договор с Габриеле д'Аннунцио на сочинение музыки к его мистерии «Мученичество святого Себастьяна».

1911, 3 января — в Нью-Йорке Густав Малер дирижирует

оркестром, исполняющим музыкальную пьесу «Иберия».

Апрель — начало репетиций мистерии «Мученичество святого Себастьяна» под руководством Андре Капле.

16 мая — архиепископ Парижа хочет запретить мистерию д'Аннунцио. Писатель и композитор должны публично заявить, что их произведение не наносит вред религиозным чувствам верующих.

22 мая — премьера мистерии «Мученичество святого Себастьяна» в театре Шатле с Идой Рубинштейн в главной роли. Музыка заслужила похвальные отзывы в прессе, но сама мистерия — отрицательные.

19 июня — в Турине дирижирует оркестром, исполняющим его музыкальные произведения.

Лето — семейство Дебюсси отдыхает в Улгате.

1912, 29 мая — Нижинский ставит балет на музыку прелюдии к «Послеполуденному отдыху фавна». Разразился скандал. Балет не понравился Дебюсси.

18 июня — подписывает договор с Дягилевым на сочинение музыки к балету «Игры».

Ноябрь — отвечая на настойчивую просьбу Эмиля Вюйермо, соглашается писать статьи для журнала «La Revue de la Société indépendante».

1913, январь — переносит операцию по удалению кисты на глазу.

26 января — дирижирует оркестром, исполняющим «Образы», на концертах Колонна.

5 марта — интерпретирует прелюдии «Туманы», «Мертвые листья» и «Испанские вечера», входящие в состав второй тетради «Ноктюрнов», концертный зал Эрар.

2 апреля — дирижирует оркестром, исполняющим прелюдию «Послеполуденный отдых фавна» на открытии Театра Елисейских Полей.

19 апреля — издательство Дюрана публикует вторую тетрадь «Ноктюрнов» для фортепиано.

15 мая — премьера балета Нижинского «Игры» в Театре Елисейских Полей.

Лето — начинает писать музыку к балету «Ящик с игрушками» по книге, иллюстрированной Андре Хеллэ, и музыкальную композицию «Три поэмы Стефана Малларме».

1—16 декабря — выступает с концертами в Москве и Санкт-Петербурге.

1914, 18–24 февраля — выступает с концертами в Риме.

26 февраля — 2 марта — выступает с концертами в Гааге и Амстердаме.

21 марта — в концертном зале Гаво филармоническим обществом организован вечер, посвященный Дебюсси. Композитор исполняет на фортепиано свои музыкальные произведения и в первый раз играет «Три поэмы Стефана Малларме», аккомпанируя Нинон Валлен.

28 июня — началась Первая мировая война.

16–19 июля — дает последний концерт в Лондоне в Куинс-холле. Июль — заканчивает работу над «Шестью античными эпиграфами» для фортепиано в четыре руки для инсценировки «Песен Билитис».

4 сентября — семейство Дебюсси бежит из Парижа в Анжер, опасаясь наступления немцев.

Октябрь — редактирует Полное собрание сочинений Шопена, выходящее в свет в издательстве Дюрана.

Ноябрь — сочиняет «Героическую колыбельную», посвященную бельгийскому королю Альберту I и его солдатам.

1915, 23 марта — в возрасте семидесяти девяти лет умирает Викторина Дебюсси, мать композитора.

12 июля — 12 октября — семейство Дебюсси живет в Пурвиле в загородном доме одного из друзей композитора. Дебюсси сочиняет сюиту «Белым и черным», три части для двух фортепиано в четыре руки и «Двенадцать этюдов» для фортепиано, посвященных памяти Шопена.

Конец сентября — октябрь — сочиняет «Сонату для флейты, альта и арфы».

Декабрь — сочиняет музыкальную пьесу для голоса и фортепиано «Рождество детей, не имеющих больше крова».

4 декабря — издательство Дюрана публикует сочиненную в июле «Сонату для виолончели и фортепиано», первую часть серии сонат, состоящих из трех произведений вместо шести задуманных.

7 декабря — переносит хирургическую операцию, которая немного замедляет разрушительное действие болезни. Лечится радием и принимает морфий.

1916, 11 сентября — 24 октября — семейство Дебюсси живет в Аркашоне.

Октябрь — начинает сочинять «Сонату для скрипки и фортепиано», третью и последнюю часть цикла камерной музыки.

10 декабря — в гостях у Дюрана Дариюс Мило участвует в исполнении «Сонаты для флейты, альта и арфы», играя на альте.

21 декабря — Дебюсси играет сюиту «Белым и черным» вместе с Роже-Дюка на благотворительном концерте комитета, занимающегося сбором средств для раненых, в состав которого входила Эмма.

1917, февраль — март — сочиняет музыкальную пьесу «Вечера, освещенные мерцанием камина» для торговца углем.

24 марта — дает второй благотворительный концерт.

5 мая — вместе с Гастоном Пуле играет «Сонату для скрипки и фортепиано» на концерте, посвященном сбору средств для приюта слепых солдат.

3 июля — 8 октября — проживает в Сен-Жан-де-Люз в домике, арендованном у полковника Николя. Играет с Маргаритой Лонг на фортепиано.

11 и 14 сентября — в Биаррице дает два благотворительных концерта и больше не выступает на публике.

6 ноября — прикован болезнью к постели и уже с нее не поднимется.

1918, 8—14 марта — Париж подвергается немецким воздушным бомбардировкам. Из-за состояния здоровья Дебюсси не может укрыться в бомбоубежище.

17 марта — выставил свою кандидатуру на должность преподавателя в Институте Франции, заявление составила Эмма, композитор с большим трудом поставил подпись.

25 марта — Клод Дебюсси умер в 22 часа 15 минут в доме на улице Буа-де-Булонь.

28 марта — похоронен на кладбище Пер-Лашез под звуки выстрелов осадных орудий «Большая Берта».

notes

Примечания

1

Андре Капле (1878–1925) — французский дирижер и композитор, друг Дебюсси, первый исполнитель его произведений. (*Здесь и далее, за исключением оговоренных случаев, примечания переводчика.*)

2

Эмиль Вюйермо (1878–1960) — французский музыковед, музыкальный критик, композитор.

3

Жак Дюран (1865–1928) — представитель музыкальной династии (сын Эмиля Дюрана), один из руководителей известной фирмы, издававшей произведения французских композиторов.

4

Анри Констан Габриэль Пьерне (1863–1937) — французский органист, композитор и дирижер.

5

Рене Петер (1872–1947) — французский писатель и драматург, автор театральных пьес, пользовавшихся большим успехом, книг о знаменитых писателях и композиторах, историограф Французской академии.

6

Поль Мари Верлен (1844–1896) — французский поэт, один из основоположников литературного импрессионизма и символизма.

7

Анри де Рошфор Люсе (1831–1913) — французский политик и журналист.

8

Жан Николя Артюр Рембо (1854–1891) — французский поэт, один из основоположников символизма, представитель группы «проклятых поэтов».

9

Стефан Малларме (1842–1898) — французский поэт, примыкавший сначала к парнасцам, а позднее ставший одним из вождей символистов.

10

Александр Жак Альбер Лавиньяк (1846–1916) — французский музыкальный теоретик, профессор Парижской консерватории.

11

Антуан Франсуа Мармонтель (1816–1898) — французский композитор, профессор, преподаватель Парижской консерватории по классу фортепиано.

12

Гектор Берлиоз (1803–1869) — французский композитор, дирижер, музыкальный писатель периода романтизма, член Института Франции.

13

Эрик Альфред Лесли Сати (1866–1925) — эксцентричный французский композитор и пианист, один из реформаторов европейской музыки первой четверти XX века, его фортепианные пьесы оказали влияние на многих композиторов стиля модерн.

14

Поль Антуан Видаль (1863–1931) — французский композитор и дирижер.

15

Жан Батист Элизе Жюльен Тьерсо (1857–1936) — ученик Парижской консерватории, с 1883 года помощник консерваторского библиотекаря, музыковед, фольклорист, музыкальный писатель и критик, композитор, педагог, общественный деятель.

16

Вильгельм Рихард Вагнер (1813–1883) — немецкий композитор и теоретик искусства, крупнейший реформатор оперы.

17

Александр Сезар Леопольд Бизе (при крещении получил имя Жорж, 1838–1875) — французский композитор периода романтизма, автор оркестровых произведений, романсов, фортепианных пьес, а также опер, самой известной из которых стала «Кармен».

18

Венсан д'Энди (1851–1931) — французский композитор, дирижер.

19

Роберт Александр Шуман (1810–1856) — немецкий композитор, педагог и влиятельный музыкальный критик. Широко известен как один из самых выдающихся композиторов эпохи романтизма.

20

Альфред де Мюссе (1810–1857) — французский поэт, драматург и прозаик, один из крупнейших представителей литературы романтизма.

21

Теодор де Банвиль (1823–1891) — французский поэт, драматург, критик, журналист и писатель.

22

Большая Римская премия (*Grand Prix de Rome*) — национальная государственная премия во Франции, существовала до 1968 года. Французская академия в Риме была открыта в 1666 году. В 1792-м была закрыта по решению Конвента, однако уже в 1797 году конкурсы на Римскую премию были восстановлены. С 1800 года, чтобы поехать в Рим, необходимо было получить именно первую премию, а конкурсы стали ежегодными. С 1803 года резиденцией победителей конкурса в Риме стала вилла Медичи. Премия присуждалась ежегодно Академией изящных искусств (по конкурсу) музыкантам — студентам, оканчивающим курс композиции Парижской консерватории, а также молодым литераторам, композиторы представляли одноактную оперу (раньше — кантату), лауреаты получали стипендию для художественного совершенствования в Риме. Лауреатами Римской премии были Ф. Герольд (1812), Ж. Ф. Галеви (1819), Г. Берлиоз (1830), А. Тома (1832), Ш. Гуно (1839), Ж. Бизе (1857), Ж. Массне (1863), К. Дебюсси (1884), Г. Шарпантье (1887), Ф. Шмитт (1900), М. Дюпре (1914), Ж. Ибер (1919), А. Дютийе (1938).

23

Жюль Греви (1807–1891) — французский политический деятель, президент Франции в 1879–1887 годах.

24

«*Саламбо*» — исторический роман Гюстава Флобера, который создавался с 1857 по 1862 год. Действие романа происходит в Карфагене во время восстания наемников.

26

В письме Надежде фон Мекк Чайковский привел приблизительное содержание симфонии — первой в истории русской музыки психологической драмы. Основной конфликт (человека и рока) раскрывается в 1-й и 4-й частях (2-я часть (канцона) и 3-я часть (скерцо) — как отступления). 1-я часть — завязка конфликта, 4-я часть — последнее столкновение с роком и выход из кризиса: «Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться».

27

Эта симфония долгое время считалась утерянной. Была найдена и опубликована в 1939 году в СССР в виде клавира — для исполнения в две руки. — *Прим. науч. конс.*

28

Шарль Луи Амбруаз Тома (1811–1896) — французский композитор, преимущественно оперный («Миньон», «Гамлет», «Раймон», «Песня летней ночи», «Франческа да Римини»), член Института Франции, в течение двадцати пяти лет был директором Парижской консерватории.

29

Анри (Эжен) Ванье — член прогрессивного клуба «La Marmite» и антикварного общества, любитель искусства, для его жены Мари Бланш Дебюсси сочинил несколько романсов. *Эрнест Шоссон* (1855–1899) — французский композитор и музыкальный деятель.

30

Леон Валлас (1879–1956) — французский музыковед и музыкальный критик.

31

Милий Алексеевич Балакирев (1837–1910) — русский композитор, пианист, дирижер, глава «Могучей кучки».

32

Эрнест Гиро (1837–1892) — французский композитор и педагог, близкий друг Жоржа Бизе, преподавал в консерватории композицию, в том числе Полю Дюка и Эрику Сати.

33

Сезар Огюст Жан Гийом Юбер Франк (1822–1890) — французский композитор и органист бельгийского происхождения.

34

Теофиль Готье (1811–1872) — поэт романтической школы. *Шарль Кро* (1842–1888) — поэт и изобретатель. *Шарль Мари Рене Леконт де Лиль* (1818–1894) — поэт, глава Парнасской школы. *Морис Бушор* (1855–1929) — поэт и драматург. *Поль Бурже* (1852–1935) — поэт, критик и романист.

35

Филипп Поль де Сегюр (1780–1873) — французский бригадный генерал, входивший в окружение Наполеона. Оставил воспоминания по истории Наполеоновских войн. В молодости сочинял стихи.

36

Альфонс Мари Луи де Ламартин (1790–1869) — французский поэт романтического направления, писатель, историк и политический деятель.

37

Морис Эммануэль (1862–1938) — французский композитор, учился в Парижской консерватории в одно время с Клодом Дебюсси, был с ним близко знаком. *Клеман Филибер Лео Делиб* (1836–1891) — французский композитор, автор балетов, опер, оперетт.

38

Поль Жак Эме Бодри (1828–1886) — французский живописец, один из наиболее известных представителей академического направления времен Второй империи.

39

Жак Эмиль Бланш (1861–1942) — французский художник и писатель.

40

В некоторых источниках, переведенных на русский язык, мужа Мари Бланш Ванье называют Эженом.

41

За музыкою только дело.
Итак, не размеряй пути.
Почти бесплотность предпочти
Всему, что слишком плоть и тело…
(Перевод Б. Пастернака)

42

Из письма Дебюсси Генриетте Фуш от 15 января 1885 года.

43

Французская академия изящных искусств (или Академия художеств) — одна из пяти академий в составе Института Франции. Существует с 1816 года; создана из объединенных в 1803 году Академии живописи и скульптуры, Академии музыки и Академии архитектуры, возникших еще в XVII веке. Присуждала Римскую премию, лауреат которой получал возможность год жить и учиться в Риме за счет патрона премии (первоначально им был король Людовик XIV). С 1666 года проживание лауреатов организовывалось специальной Французской академией в Риме, учрежденной Жаном Батистом Кольбером и с 1803 года размещавшейся на вилле Медичи.

44

Эрнест Эбер (1817–1908) — французский художник; живописец-жанрист и портретист.

45

Ксавье Леру (1863–1919) — композитор, профессор по классу гармонии. Сочинил много музыкальных произведений для театра, а также большое количество опер.

46

Среди средств выразительности, которыми располагает пианист, наиболее специфичным является система фортепианных педалей, включающая правую (демпферную) педаль, левую (сдвигающую) педаль и педаль-состенуто, позволяющую выборочно задерживать отдельные звуки и созвучия. По словам А. Рубинштейна, хорошая педализация — три четверти хорошей игры на фортепиано. Ференц Лист — создатель звучания небывалой пышности, техники исполнительского мастерства, заставившей фортепиано звучать во всех регистрах. Педаль Листа в основном гармоническая, он обозначает ее иногда словом *harmoniex* (фр.) или *armonioso* (ит.). Это значит, что она выдерживается одна на всю гармонию.

47

Контрапункт (ит. *contrapunto*, нем. *contrapunkt*, фр. *contrepoint*) — соединение нескольких мелодических самостоятельных голосов, отличающееся полным благозвучием. Разница между гармонией и контрапунктом состоит в том, что в первой голосоведение является следствием правильного чередования аккордов, а во втором — аккорды являются следствием совпадения нескольких самостоятельных голосов.

48

Данте Габриэль Россетти (1828–1882) — английский поэт, переводчик, художник и иллюстратор.

49

Прерафаэлиты — направление в английской поэзии и живописи во второй половине XIX века, образовавшееся в начале 1850-х годов с целью борьбы против условностей Викторианской эпохи, академических традиций и слепого подражания классическим образцам.

Аннамиты — устаревшее название вьетнамцев, происходит от употреблявшегося в прошлом наименования части их страны — Аннам.

51

Гамелан (от яванского *GameI* — стучать, ударять) — традиционный индонезийский оркестр и вид инструментального музицирования. Появился на острове Ява, впоследствии распространился на Бали, Суматре и других островах Малайского архипелага. Основу инструментария составляют ударные музыкальные инструменты: ксилофон гамбанг, металлофоны гендер, сарон, слентем; лежачие гонги бонанг, барабаны генданг, различные подвесные гонги и др.

52

Театр, находившийся в Байройте, небольшом городке в Баварии (Германия), неподалеку от Нюрнберга. Назван по имени города, знаменитого тем, что в нем проходили вагнеровские фестивали.

53

Робер Годе (1866–1950) — швейцарский журналист, музыкальный критик и переводчик.

54

Берта Моризо (1841–1895) — французская художница, входившая в круг парижских художников, известных как импрессионисты.

55

Эдмон де Гонкур (1822–1896) — французский писатель, прославившийся вместе со своим братом Жюлем как романист, историк, художественный критик и мемуарист.

56

Анри Франсуа Жозеф де Ренье (1864–1936) — французский поэт и писатель, член Французской академии (1911).

57

Жан Мореас (настоящее имя Иоаннес А. Пападиамантопулос; 1856–1910) — французский поэт.

58

Поль Жан Туле (1867–1920) — французский писатель и поэт, известный своими «Контрарифмами» — поэтической формой, которую он сам создал. *Шарль Моррас* (1868–1952) — французский публицист, критик, поэт, член Французской академии. *Альфонс Мари Венсан Леон Доде* (1867–1942) — литературный критик, публицист, полемист. Сын знаменитого французского писателя Альфонса Доде (1840–1897). *Жан де Тинан* — однокашник М. Пруста по лицею Кондорсе (один из четырех наиболее старых и лучших парижских лицеев), рано проявивший литературные способности и умерший в возрасте двадцати четырех лет. *Рейнальдо Хан* (1874–1947) — французский композитор, пианист, музыкальный критик, дирижер и руководитель оркестра. *Валентен Луи Жорж Эжен Марсель Пруст* (1871–1922) — французский писатель, новеллист и критик, представитель модернизма в литературе.

59

Кабаре «Черный кот» (фр. *Chat Noire*) было открыто в 1881 году Рудольфом Сали, который также основал художественный и литературный журнал того же названия, чтобы рекламировать свое заведение.

60

Поль де Шуден (настоящее имя Поль Берель, 1850–1935) — хозяин издательского дома, основанного в 1845 году Антуаном де Шуденом. Также является автором оперных либретто. Издательский дом разбогател на публикации партитур «Фауста» Ш. Гуно и «Кармен» Ж. Бизе; существует и в наши дни, специализируется на издании музыкальных лирических произведений. — *Прим. авт.*

61

Альфред Дени Корто (1877–1962) — швейцарский пианист и дирижер, исполнявший в основном произведения Шопена и Шумана.

62

Пьер Жюль Теофиль Готье (1811–1872) — французский поэт романтической школы, критик.

63

Чтобы иметь представление о том, сколько в то время стоил один франк и каким был уровень жизни, можно указать, что за порцию бараньей ноги в таверне «У Пуссе» надо было заплатить 1,5 франка. — *Прим. авт.*

Фромон — псевдоним Жоржа Гартмана.

65

Гюстав Шарпантье (1860–1956) — французский композитор, последователь натуралистического движения Эмиля Золя, член Института Франции.

66

Джозеф Мэллорд Уильям Тёрнер (1775–1851) — британский живописец, мастер романтического пейзажа, акварелист и гравер. *Джеймс Эббот Макнил Уистлер* (1834–1903) — англо-американский художник, мастер живописного портрета, а также офорта и литографии.

67

Шарль Мари Жорж Гюисманс (1848–1907) — французский писатель, первый президент Гонкуровской академии (с 1900 года).

68

Альфонс Алле (1854–1905) — французский журналист, писатель, один из авторов черного юмора.

69

Камилла Клодель (1864–1943) — французская художница-график, скульптор.

Фильм номинировался на премию «Оскар» (1989), получил премию «Золотой медведь» за лучшую женскую роль Берлинского международного кинофестиваля, лауреат пяти премий «Сезар».

71

Шарль Ламурё (1834–1899) — скрипач, дирижер. В 1881 году основал симфонический оркестр, выступал с ним на постоянной основе (оркестр существует и в наши дни). В 1892 году посетил Петербург и не особенно успешно дирижировал несколькими симфоническими собраниями Императорского русского музыкального общества.

72

Мари Франсуа Сади Карно (1837–1894) — французский инженер и политический деятель, президент Франции (1887–1894).

73

Алексис Эммануэль Шабрие (1841–1894) — французский композитор романтического направления.

74

Пьер Луис (1870–1925) — французский поэт и писатель, разрабатывавший эротическую тематику и воспевавший лесбийскую любовь.

75

Сидони Габриэль Колетт (1873–1954) — французская писательница, член Гонкуровской академии (с 1945).

76

Одилон Редон (1840–1916) — французский график, живописец, художественный критик, один из основателей течения символизма. *Поль Альберт Бенар* (1849–1934) — французский художник, директор Школы изящных искусств. *Пьер Сесиль Пюви де Шаванн* (1824–1898) — французский художник. *Эжен Каррьер* (1849–1906) — французский живописец и график.

77

Фрищ Таулов (1847–1906) — норвежский художник-пейзажист, один из наиболее значительных представителей норвежской живописи XIX века.

Это музыкальное объединение было основано в 1884 году Эженом Изаи (1858–1931), бельгийским скрипачом. Дебюсси познакомился с ним благодаря Шоссону, а затем поссорился с ним в 1896 году.

79

Морис Полидор Мари Бернар Метерлинк (1862–1949) — бельгийский писатель, драматург и философ.

80

Клинзор — злой волшебник из музыкальной драмы Рихарда Вагнера «Парсифаль».

81

Аркель — король Германии, дед Голо и Пеллеаса. — *Прим. авт.*

82

Ссылка на знаменитое религиозное учреждение — коллеж Станисласа в Париже в письме Пьера Луиса Дебюсси от 19 апреля 1895 года. — *Прим. авт.*

83

Фердинанд Герольд (Эрольд) (1791–1833) — французский композитор.

84

Антуан Андре (1858–1943) — французский режиссер театра и кино.

85

Орельен Франсуа Мари Люнье-По (р. 1940) — французский театральный актер и режиссер.

86

Кристина Джоржина Россетти (1830–1894) — английская поэтесса, сестра живописца и поэта Данте Габриэля Россетти.

87

Андре Шарль Проспер Мессаже (1853–1929) — французский композитор и дирижер, член Академии изящных искусств.

«Ноктюрны» — произведение не для скрипки с оркестром, а для хора с оркестром. Это произведение будет закончено лишь в декабре 1899 года, а цикл песен «Ивняк» так и останется незаконченным сочинением Дебюсси.

89

Книга чувственных стихов написана в манере Сапфо, во введении утверждается, что они были найдены на стенах гробницы на Кипре и написаны гречанкой Билитис. *Сапфо* (Сафо Митиленская; ок. 630–572/570 до н. э.) — древнегреческая поэтесса.

90

Челеста — музыкальный клавишный инструмент, включает четыре октавы; создан музыкальных дел мастером Виктором Мюстелем (Париж, 1886) и усовершенствован его сыновьями. — *Прим. авт.*

91

Шарль I Орлеанский (граф де Блуа, де Дре и де Куртене; 1394–1465) — французский феодал и военачальник, член королевского дома Валуа, один из выдающихся поэтов Франции.

92

Ксавье де Монтепен (1823–1902) — французский романист, маркиз, один из основоположников жанра бульварного романа.

93

Это название существовало до 2006 года, в настоящее время это пешеходный мост Леопольда Седара Сенгора.

94

Эдуар Колонн (1838–1910) — французский дирижер и скрипач, считается одним из крупнейших французских дирижеров XIX века.

95

Жорж Фернан Изидор Видаль (1862–1929) — французский врач, бактериолог.

Имеется в виду произведение Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга».

97

Телефонный справочник, называемый в повседневной жизни по имени его создателя — Боттена.

98

Луи Шарль Бонавантюр Альфред Брюно (1857–1934) — французский композитор, дирижер, музыкальный критик и искусствовед.

С 1901 года Дебюсси начал выступать в периодической печати с остроумными рецензиями на события музыкальной жизни. После его смерти они были собраны в сборник «Господин Крош — антидилетант» («Monsieur Croche — antidilettante»).

100

«Эрнани» — романтическая драма в пяти действиях в стихах французского писателя, поэта и драматурга Виктора Гюго, написанная 25 сентября 1829 года. Премьера состоялась 25 февраля 1830 года в театре «Комеди Франсез». Споры, разгоревшиеся вокруг этой пьесы, остались в истории литературы под названием «Битва за “Эрнани”».

101

Мэри Гарден (1874–1967) — шотландская оперная певица (сопрано), при жизни получила титул «Сара Бернар оперы».

102

Марта Риотон (1878–1966) — французская певица (сопрано), дебютировала в 1900 году в театре «Опера-Комик» в мировой премьере «Луизы».

103

Жоржетта Леблан (1869–1941) — французская оперная певица, актриса и писательница, сестра Мориса Леблана, более двадцати лет была подругой Метерлинка.

104

Октав Мирбо (1848–1917) — французский писатель, романист, драматург, публицист и художественный критик, член Академии Гонкуров.

105

Анри (Генри) Бауэр (1851–1915) — французский писатель, критик и журналист. Незаконный и непризнанный сын Александра Дюма-отца.

106

Камиль Беллэг (1858–1953) — французский музыкальный писатель.

107

Веризм (ит. *il verismo*, от слова *vero* — истинный, правдивый) — реалистическое направление в итальянской литературе, музыке и изобразительном искусстве конца XIX века.

108

Полихромия — раскраска архитектурных и скульптурных произведений в разные цвета; употреблялась с самых древних времен вплоть до эпохи Возрождения.

109

Анри Бергсон (1859–1941) — один из наиболее значимых философов XX века, представитель интуитивизма и философии жизни.

110

Речь Мориса Дени 1 июля 1923 года во время открытия мемориальной доски на доме, где жил Дебюсси в Сен-Жермен-ан-Лей, опубликованная 5 июля в газете «Petit Réveil».

111

«Белая дама» («La dame blanche») — комическая опера Франсуа Адриена Буальдьё.

112

Жюль Комбарьё (1859–1915) — французский историк музыки.

113

Эмиль Лубе (1838–1929) — французский политический деятель, президент Франции (Третья республика; 1899–1906).

«Гугеноты» — опера Джакомо Мейербера (1791–1864).

115

Жан Филипп Рамо (1683–1764) — французский композитор и теоретик музыки эпохи барокко.

116

Франсуа Куперен (1668–1733) — французский композитор, органист и клавесинист.

117

Кристоф Виллибальд Глюк (1714–1787) — австрийский композитор классической эпохи.

118

Жан Жюль Роже-Дюка (1873–1954) — французский композитор, профессор Парижской консерватории.

119

Транспонировка (транспонирование) — перенос музыки в другую тесситуру, в иные рамки звукового диапазона.

120

Данте Микеланджело Бенвенуто Ферруччо Бузони (1866–1924) — итальянский композитор, пианист, дирижер и музыкальный педагог.

121

Луи Этьен Эрнест Рейер (1823–1909) — французский оперный композитор и музыкальный критик.

122

Кацусика Хокусай (1760–1849) — японский художник, иллюстратор, гравер, примечательнейший мастер завершающего периода японской ксилографии.

123

Анри Феликс Батай (1872–1922) — французский поэт и драматург.

124

Намек на суровую критику, которую Форе обрушил на произведение Дебюсси «Танцы» для арфы и струнного оркестра, прозвучавшее ноября на концертах Колонна. Нет никаких доказательств, что критика Форе связана с личной жизнью композитора. Друг Эммы, Форе вскоре будет помогать своему коллеге. — *Прим. авт.*

125

Жан Франсуа Анри Шантавуан (1877–1952) — французский музыковед и критик.

126

Мишель Димитри Кальвокоресси (1877–1944) — франко-британский музыковед греческого происхождения.

127

Виктор Сегален (1878–1919) — французский поэт эпохи позднего символизма, а также врач и археолог.

128

Маори — коренной народ, основное население Новой Зеландии до прибытия европейцев.

129

Габриеле д’Аннунцио (настоящая фамилия Рапаньетта; 1863–1938) — итальянский писатель, поэт, драматург и политический деятель.

130

Мануэль де Фалья (1876–1946) — испанский композитор, пианист, музыковед.

131

Джулио Гатти-Казацца был руководителем Ла Скала (1898–1908) и Метрополитен-оперы (1908–1935).

132

«Фоли-Бержер» — варьете и кабаре в Париже. В 1890—1920-х годах пользовалось большой популярностью.

133

Комедия дель арте (комедия масок) — импровизационный уличный театр итальянского Возрождения.

134

Тристан Л'Эрмит Франсуа (1601–1655) — французский поэт и драматург.

135

Один из престижнейших в Париже концертных залов для исполнения фортепианной, камерной и симфонической музыки, построен на средства владельца фирмы музыкальных инструментов Гаво на принадлежавшем ему земельном участке в VIII округе Парижа.

136

Густав Малер (1860–1911) — выдающийся австрийский композитор и дирижер.

137

Мод Аллан (1873–1956) — англо-американская танцовщица, педагог, одна из видных представительниц школы ритмопластического танца. В самом начале XX века была знаменита во всем мире как танцовщица, исполнившая Танец семи покрывал Саломеи.

138

Шарль Луи Эжен Кеклен (1867–1950) — французский композитор, педагог и музыковед.

139

Робер де Монтескью (1855–1921) — французский писатель, денди, коллекционер, библиофил и покровитель искусств. — *Прим. авт.*

140

Ида Львовна Рубинштейн (1883–1960) — российская танцовщица и актриса. В 1909–1911 годах выступала в «Русском балете» Сергея Дягилева, затем создала собственную труппу.

141

Туше — характер, способ прикосновения (также нажима, удара) к клавишам фортепиано, влияющий на силу и окраску звука.

142

Тремоло (ит. *tremolo*, букв. — дрожащий) — прием игры на музыкальных инструментах: многократное быстрое повторение одного звука либо быстрое чередование двух несоседних звуков.

143

Жорж де Фёр (настоящее имя Йозеф ван Слейтерс; 1868–1943) — французский художник, дизайнер и театральный декоратор.

144

«Альгамбра» — лондонский театр, пользовавшийся популярностью в конце XIX — начале XX века. Название происходит от мавританского дворца Альгамбра в Гранаде.

145

Лазарь (Элиэзер) Семенович Саминский (1882–1959) — российский и американский композитор и музыковед, один из основателей Общества еврейской народной музыки, исследователь фольклора грузинских евреев. Директор Тифлисской консерватории (1917). С 1920 года жил в США. Музыкальный директор одной из крупнейших реформистских синагог Нью-Йорка, один из учредителей Американской лиги композиторов.

146

Морис Баррес (1862–1923) — французский писатель, в своих книгах проповедовал «культ личности» и славословил «свободного человека».

147

Арнольд Франц Вальтер Шёнберг (1874–1951) — австрийский и американский композитор, педагог, музыковед, дирижер, публицист. Крупнейший представитель музыкального экспрессионизма.

148

Нона (лат. *nona* — девятая) — музыкальный интервал шириной в девять ступеней; большая нона заключает в себе шесть тонов и два полутона, малая — пять тонов и три полутона.

149

Дарюс Мило (1892–1974) — французский композитор, дирижер, критик, педагог.

150

Клер Круаза (1882–1946) — французская певица (меццо-сопрано).

151

Дезире Эмиль Энгельбрехт (1880–1965) — французский композитор и дирижер. Прославился как один из лучших интерпретаторов сочинений Клода Дебюсси, был его близким другом; участвовал в качестве хормейстера в первой постановке мистерии «Мученичество святого Себастьяна».

152

Василий Васильевич Кандинский (1866–1944) — выдающийся русский живописец, график и теоретик изобразительного искусства, один из основоположников абстракционизма.

153

Из интервью Клода Дебюсси Анри Малербу//Эксельсиор. 1911. 11 февраля.